MUZYKA POLSKA

XII

MIESIĘCZNIK

1938

NASTĘPNY NUMER „MUZYKI POLSKIEJ"
UKAŻE SIĘ W POŁOWIE STYCZNIA 1939 R.

PRENUMERATA: zł. 12.— rocznie; zł. 6.— półrocznie.
Cena pojedyńczego zeszytu zł. 1 gr. 50
Za granicą zł. 15.— rocznie.
Konto czekowe P. K. O. Nr. 18.670.

SPIS RZECZY:

MUZYKA POLSKA

PISMO POŚWIĘCONE ZAGADNIENIOM
ŻYCIA MUZYCZNEGO W POLSCE
ORGAN TOWARZYSTWA WYDAWNICZEGO MUZYKI POLSKIEJ

ROK 1938 Rocznik V	Grudzień	Zeszyt XII (XXXVIII)

ADRES REDAKCJI: WARSZAWA, MAZOWIECKA 7 m. 22
TELEFON 2.18.16. P. K. O. 18.670

Michał Kondracki

Ś. P. STANISŁAWA KORWIN-SZYMANOWSKA

Sylwetka artystyczna Stanisławy Szymanowskiej przerasta znacznie ramy, zakreślane zazwyczaj w stosunku do śpiewaczki nawet najwyższej klasy. Postać jej rysuje się na tle współczesnej epoki w sposób zupełnie szczególny, a rola, jaką spełniła w życiu, urasta do rozmiarów posłannictwa artystycznego. Stanisława Szymanowska była bowiem najwybitniejszą interpretatorką dzieł wokalnych swego wielkiego brata — Karola Szymanowskiego, i dlatego należy ją traktować przede wszystkim jako czynną propagatorkę i popularyzatorkę geniuszu największego ze współczesnych kompozytorów polskich.

Kto pamięta pierwsze wykonanie III-ciej symfonii Szymanowskiego z odśpiewaną przez Stanisławę Szymanowską partią solową, kto doznał głębokiego wstrząsu słuchając słynnej z piękności frazy sopranowej VI części „Stabat Mater" — w sposób niezrównany zaintonowanej przez wielką artystkę, kto wreszcie podziwiał ją w roli Roksany (w operze „Król Roger") lub na licznych recitalach wykonującą „Pieśni Muezzina Szalonego", „Słopiewnie", „Rymy dziecięce" lub „Pieśni kurpiowskie", — ten rozumie kim była naprawdę zmarła przedwcześnie śpiewaczka i jaką w istocie misję życiową spełniła.

Przebogaty dorobek wokalny Karola Szymanowskiego narodził się — może podświadomie — nie bez ubocznego wpływu talentu wykonawczego jego niezwykłej siostry, w osobie której autor

„Hagith" miał idealną wykonawczynię. Szymanowski pisał bez wątpienia w tym poczuciu, że jego pieśni będą przede wszystkim śpiewane przez siostrę — Stanisławę. Niejeden szczegół praktyczny, niejedną frazę ustalił w duchu możliwości wokalnych swej siostry i w trakcie słuchania jej śpiewu. A że w osobie umiłowanej siostry miał nie tylko wiernego, oddanego bezgranicznie przyjaciela, lecz i wysoce kulturalnego i artystycznego doradcę, zdaje się nie ulegać wątpliwości, że wpływ, jaki mogła wywrzeć na twórczość wokalną swego brata, powinien być brany poważnie w rachubę.

O tym, jak do głębi wyczuwała Stanisława Szymanowska styl twórczości wokalnej Karola Szymanowskiego, może świadczyć nie tylko jej niezrównany w swej subtelności sposób odtwarzania każdego najdrobniejszego szczegółu, każdej nawet na pozór niedostrzegalnej myśli autora, — słowem nie tylko doprowadzona do perfekcji strona praktyczna interepretacji, lecz także śmiała próba zsyntetyzowania teoretycznych zagadnień dotyczących sposobu odtwarzania tych pieśni w pracy p. t. *Jak należy śpiewać utwory Karola Szymanowskiego* (Gebethner i Wolff 1938).

W tej wysoce interesującej broszurce autorka rozwija konsekwentnie swój pogląd na konieczność „wzruszenia się" treścią każdej śpiewanej pieśni Szymanowskiego, aby móc odtworzyć jej ukrytą, wewnętrzną myśl, nie zawsze na pierwszy rzut oka dostrzegalną. „Trzeba je śpiewać z głębokim wzruszeniem, trzeba się wzruszyć, aby je zrozumieć, wzruszyć aby je pięknie zaśpiewać, tak, jak Szymanowski się wzruszał słuchając Bacha". „Szymanowskiego nie wolno śpiewać bez wzruszenia, nie wolno śpiewać obojętnie". „Trzeba się wczytać najpierw uważnie w teksty pieśni Szymanowskiego, one pierwsze powiedzą, co Szymanowski chciał swą muzyką wyrazić, — one też zaprowadzą śpiewaczkę do tego zaczarowanego ogrodu, do którego mało kto miał dotychczas odwagę zajrzeć, a muzyka, w najściślejszym porozumieniu z tym co chiał wyrazić poeta, przekona każdego o wartości owych pieśni".

Ten głęboki i szczery kult twórczości brata sprawił, że odgadła ona istotny sens jego kapryśnych nieraz linii melodyjnych, zawiłych wokaliz i wybuchowej dynamiki i potrafiła jak nikt prawie oddać nieśmiertelne piękno pieśni Szymanowskiego. Śpiewała zawsze gorącym, wzruszonym głosem i duszą całą: oddana bezgranicznie swej odpowiedzialnej roli odtwórczyni jego głębo-

kich myśli muzycznych. Jej wszystkie kreacje — a zwłaszcza „Słopiewnie" i „Pieśni Muezzina" miały charakter rewelacji. Odnosiło się chwilami wrażenie, że na estradzie koncertowej udzielała się jej cząstka geniuszu wielkiego brata, przeważnie jej akompaniującego, i że wznosiła się ona na wyżyny rzadko osiągalne, gdzie *słowo* idealnie zespolone z *dźwiękiem* osiągało swój szczytowy wyraz. Cała sala zamierała wówczas z podziwu, chłonąc każde, ledwie dosłyszalne pianissimo, reagując żywiołowo na każdą odśpiewaną pieśń.

Dzięki swej wysokiej kulturze artystycznej umiała także Stanisława Szymanowska interpretować w sposób zadziwiająco finezyjny pieśni starofrancuskie oraz dzieła współczesnych mistrzów francuskich. Gdy po stracie ukochanej córki zaśpiewała kiedyś na estradzie Filharmonii w pieśni Debussy'ego „Pourquoi m'a tu quitté", muzyka ta nabrała w jej ustach tak tragicznego wyrazu, że poruszyła serca najbardziej obojętnych słuchaczy. Nie obdarzona z natury zbyt wielkim głosem, umiała jednak wydobywać z niego akcenty niezwykłe i władać nim po mistrzowsku.

Głęboka wiedza muzyczna umożliwiła jej owocną działalność pedagogiczną na terenie Konserwatorium Muzycznego w Warszawie i Katowicach oraz na gruncie prywatnym.

Nici sympatii i zażyłej przyjaźni łączyły zmarłą ze Lwowem, gdzie stawiała ongiś swe pierwsze kroki sceniczne. Tam też wróciły Jej zwłoki, by spocząć na cmentarzu obok grobu ukochanej córeczki, której stratę tak boleśnie odczuła przed laty.

Stanisława Szymanowska zgasła w 46-ym roku życia, zwalczona przez śmiertelną chorobę, która się rozwinęła w ostatnich czasach. Towarzyszyła w życiu artystycznym swego wielkiego brata od Tymoszówki — gdzie się oboje narodzili — aż do Lozanny, gdzie zamknęła jego powieki na zawsze. Po roku i siedmiu miesiącach odeszła w ślad za nim do Wieczności.

Dr. Henryk Opieński

CZY POLACY SĄ MUZYKALNI?

Stawiając powyższe zapytanie pragnę zwrócić uwagę czytelników na szeroko rozpowszechniony u nas pogląd, że jesteśmy *narodem niemuzykalnym;* jednym z wielu dowodów owej niemuzy-

kalności ma być opłakany stan naszych artystycznych instytucji w stolicy*). Zanim zajmę się odpowiedzią na powyższe kwestie, muszę omówić przede wszystkim znaczenie słowa: *muzykalność*. Jakie są warunki muzykalności w jej najogólniejszym pojęciu? Dla odbierania najprostszych wrażeń muzyczno-zmysłowych, — które by można określić jako wrażenia *dotyku dźwiękowego* potrzebna jest u odbierającego owo wrażenie dostateczna doza instynktu muzycznego — zwanego potocznie *słuchem;* — dla odbierania wrażeń muzycznie głębszych potrzeba już pomocy władz umysłowych wyrobionych w sensie *słuchowo-analitycznym;* dla odbierania pełni wrażeń muzyczno-artystycznych niezbędną jest obok powyższych warunków odpowiednia doza *duchowej kultury.*

Z zestawienia tych trzech możliwości staje się jasnym, że w pierwszym wypadku potrzebne są władze *wrodzone,* niejako *instynktowne,* — drugie dwie możliwości mogą być zdobyte drogą narzuconego rozwoju, nauką, czyli wyrobieniem władz istniejących in statu nascendi.

Chodzi więc o to czy Polacy w swej przemożnej liczbie posiadają owe władze wrodzone wymagające wyszkolenia tak umysłowego jak duchowego, — władze otwierające wszystkie dalsze możliwości w osiągnięciu wysokiej muzycznej kultury.

Otóż według mojego głębokiego przekonania owej prymitywnej, instyktownej muzykalności odmówić Polakom nie podobna. Gdzie szukać dowodów? W pewnych statystykach przede wszystkim: czy naród „niemuzykalny" mógł by się zdobyć na tak liczne rzesze śpiewaków - amatorów tworzących nasze chóry? A wstępując w wyższą, twórczą sferę prymitywnej muzykalności — należy zapytać: czy naród niemuzykalny mógł by wytworzyć takie bogactwa rytmów i melodii t. zw. ludowych, jakie my posiadamy? A jeszcze inne symptomy muzykalności — mniej lub więcej prymitywnej, — które cytuję na mocy osobistych spostrzeżeń. Mieszkając długie lata poza krajem spotykałem tak w Niemczech, jak we Francji, w Szwajcarii sporą liczbę wykształconych i utalentowanych amatorów, ale tego typu i tej liczby *samorodnych zdolności muzycznych,* jakie choćby w jednej sferze

---

*) Nie dawno temu miałem sposobność rozmawiać z osobą mającą rozgałęzione stosunki wśród najwyższych sfer rządzących: na zapytanie moje dlaczego nikt z tych właśnie sfer nie zainteresuje się bliżej losami Filharmonii i Opery otrzymałem odpowiedź: „Och kiedy oni tacy niemuzykalni"!!!

obywatelskiej u nas znaleźć można, na próżno było by szukać w Europie. Otóż typ obywatela ziemskiego (nie wykluczając płci pięknej) — doskonałego *tancerza*, który przy tym gra znakomicie (najczęściej ze słuchu) do tańca, który zwykle nie tylko nie mając pojęcia o teoretycznych studiach ale czasami nawet nut czytać nie umiejąc, komponuje lub improwizuje pyszne walce i mazury, nie jest u nas (a już zwłaszcza na Kujawach) rzadki; znałem w mej młodości w sferach ziemiańskich amatora, który z trudnością czytał nuty, a grał na fortepianie nie tylko znakomicie do tańca, lecz tak był równocześnie rozmiłowany w Bachu, — że połowę „Wohltemperiertes Klavier" umiał na pamięć, a przy każdej sposobności kiedy ze wsi zjechał rano do Krakowa chodził na chór Wawelskiej Katedry do znanego ówczesnego organisty Rychlinga, aby wyprosić od niego zagranie kilku fug organowych... To sfery tak zwanej inteligencji — a lud? Czy trzeba powtarzać znane kronikarskie wzmianki z dawnych wieków o „polskich skrzypkach" porywanych przez niemieckich panów, dla ich nadzwyczajnej biegłości w improwizowaniu — a nasze tańce i przyśpiewki ludowe, a muzyka podhalańska, kurpiowska... Skarby motywów odkrywane ostatnio przez L. Kamieńskiego na Pomorzu, Kaszubach, na Śląsku?

A żeby jeszcze przypomnieć bardziej szczegółowe wypadki — nie będące chyba przypadkowym zbiegiem okoliczności — czy nie warto podkreślić faktu, że wśród naszych największych poetów i pisarzy muzykalność była na porządku dziennym? Wszak próbował komponować *Mickiewicz* — grali *artystycznie* na fortepianie *Słowacki* i *Maurycy Mochnacki* — bardzo muzykalny był *Kraszewski* a z bliższych naszym czasom wystarczy zacytować *Wyspiańskiego*, dla którego muzyka była niejako organicznym składnikiem jego twórczości, *Stanisława Przybyszewskiego*, który był pianistą wielkiego talentu o niesamowitej łatwości technicznej, wreszcie *Karola Huberta Rostworowskiego* — równie fachowego kompozytora jak poetę i dramaturga.

Nie można tu też pominąć pewnego specjalnego objawu muzykalności, jakim jest reagowanie tłumów na występy a raczej należało by powiedzieć po sportowemu na wyczyny *Kiepury*. Zapał, jaki ogarnia na placach i ulicach masy słuchające śpiewu naszego słynnego tenora, jest niewątpliwie objawem zamiłowania do muzyki; ale jest to objaw natury bardzo prymitywnej i jest negacją muzycznej kultury w jej właściwym znaczeniu.

Jeżeli zatem Polacy posiadają wrodzoną muzykalność, czemu przypisać, że w powszechnej opinii zasługują na miano niemuzykalnych? Odpowiedź nie trudna skoro się sprawę przeniesie na platformę zagadnienia ogólnej kultury. Bo nie w *braku* muzykalności społeczeństwa tkwią powody marazmu życia naszych (warszawskich specjalnie) instytucyi koncertowych i Opery, upadku poważnych wydawnictw muzycznych czyli ogólnego obniżenia naszej muzycznej kultury (kryzys finansowy i zubożenie inteligencji jako przyczyna tego zła jest tu tylko kroplą w morzu); zło tkwi — jak ongi „za króla Sasa" — w ogólnej naszej (o wyjątkach oczywiście się nie mówi) obojętności na sprawy artystyczne a zwłaszcza — jeżeli chodzi o przeciętną publiczność — w braku chęci i potrzeby korzystania z głębszych wrażeń muzycznych, niedostępnych bez pewnego *duchowego i umysłowego wysiłku.* Dlatego to tak powszechne upieranie się przy twierdzeniu, że jesteśmy narodem niemuzykalnym, robi na mnie często wrażenie wygodnej wymówki — płaszczyka pokrywającego poprostu duchowe lenistwo... Do pokonania tego duchowego lenistwa powinno przede wszystkim zdążać nasze wychowanie szkolne, dając młodzieży nietylko podstawy ogólnego wykształcenia, ale rozbudzając w niej zamiłowanie do potrzeb muzyczno-estetycznych przy współdziałaniu praktycznym nauki śpiewu zbiorowego i organizowania zespołów instrumentalnych w szkołach — nie tylko powszechnych ale i *średnich.* Przypuszczam, że uprawianie sportów na wyrobieniu tych potrzeb estetycznych nie ucierpi... Ale nad tym wyrobieniem trzeba pracować — bo samo ono rzadko się zjawia; a jeżeli dziś — mniej muzykalni od Polaków Niemcy (sic!) mają tak wysoką muzyczną kulturę, to do jej osiągnięcia przyczyniły się nie tylko szkoły, ale i przykłady idące z góry: słynne z zamiłowania i popierania muzyki i muzyków dwory książęce, biskupie a wreszcie bogate mieszczaństwo; nie należy też zapominać o rygorach, jakie groziły tym szambelanom czy generałom Wielkiego Fryca, którzy by ośmielili się zaniedbywać bywania na dworskich koncertach w Sans-Souci...

Wracając do naszych stosunków należy oddać należne pochwały usiłowaniom tak zwanego „umuzykalnienia mas" (koncerty miejskie i robotnicze) oraz artystycznej propagandzie przez koncerty Ormuzu, — ale te wszystkie poczynania nie wystarczą, o ile nie przyjdzie tu w pomoc *szkoła* z wychowaniem otwierają-

cym perspektywy potrzeb artystycznych, o ile całe społeczeństwo oraz wysokie i najwyższe sfery tak rządzące jak towarzyskie nie uwierzą, że *jesteśmy narodem muzykalnym* i że sztuka muzyczna jest arcyważnym czynnikiem całokształtu naszej Narodowej kultury.

Dr. Józef Michał Chomiński

PROBLEM FORMY W OKRESIE WIELKICH PRZEMIAN

Problem formy, będący obecnie najbardziej aktualnym, jest równocześnie najtrudniejszy. Krystalizacja formy postępuje wolniej od innych współczynników dzieła i dokonywa się najpóźniej; występuje ona bowiem jako ostatnia faza przemian w pewnym okresie stylistycznym. Nie tylko dziś, lecz zawsze, problem formy nie był łatwy. Pozostaje to w związku z tym, że istota formy nie tkwi wyłącznie tylko w samym rozczłonkowaniu, które jest zjawiskiem pochodnym, spowodowanym przez czynniki wewnętrzne. Nurtujące pod powierzchnią organizmu muzycznego energie, znajdujące swój konkretny wyznacznik w przejawach elementów[1]) tworzą odpowiednie stosunki i szukają dla siebie odpowiedniego umiejscowienia w przestrzeni i czasie. Przejawy te nie są bynajmniej dowolne; rządzą nimi niezmienne prawa logiki tektonicznej. Tylko pozornie wydaje się, że prawa te nie są stałe, ponieważ bardzo często identyfikujemy je ze zmianami stylistycznymi, charakterystycznymi dla poszczególnych okresów czasowych. W rzeczywistości jednak zmiany stylistyczne powstają już jako rezultat konsekwentnej jakościowej i ilościowej wzajemnej odpowiedniości energetycznej współczynników, podyktowanej względami tektonicznymi. Dzięki temu rozgraniczeniu jesteśmy w możności sprawdzać, czy odstępstwa od ustalonych zasad stylistycznych godzą w prawa logiki tektonicznej, czy może przeciwnie, niekiedy na tle zmienionych stosunków, usiłowanie wtłoczenia nowoupostaciowanych elementów w dawny schemat formalny nie prowadzi do pogwałcenia tych praw. Wszak przestrzeń i jej rozczłonkowanie, jaką wyznacza twórca dla swego dzieła, nie może być samowolnie

---

[1]) Tzn. w melodyce, harmonice i rytmice, jako elementach głównych, oraz agogice, dynamice i kolorystyce, jako elementach wtórnych.

narzucona, lecz musi wypływać ze zgodnego stosunku do właściwości elementów, które mają na niej znaleźć swe umiejscowienie. Stąd więc dokonywujące się zmiany w rozczłonkowaniu formalnym bardzo często nie są niczym innym, jak tylko wynikiem szukania tej zgodności pomiędzy elementami formy a nią samą, by uniknąć sprzeczności pomiędzy wyłaniającymi się na drodze rozwoju nowymi zjawiskami w zakresie elementów a starym schematem formalnym. Nad ową zgodnością czuwa właśnie logika tektoniczna, która decyduje o jakości rozczłonkowania. U istotnych twórców schemat jest zawsze czymś ruchomym, czymś, co można zależnie od potrzeby w każdej chwili przeistoczyć. Dlatego to na przestrzeni historycznej na gruncie jednej i tej samej formy, nawet u tego samego kompozytora, spotykamy się z licznymi zmianami. Przecież nie można powiedzieć, że sonaty klasyków są jednakowo zbudowane. To, co mają ze sobą wspólnego, jest tylko zasadą formotwórczą, zasada ta nie jest schematem, ponieważ forma nie jest tylko prostym zestawieniem tematów, czy części. Jej organiczność musi być pojmowana głębiej. Ci, co myślą o schematach, myślą o rzeczach martwych.

W niniejszym artykule nie mamy zamiaru wyczerpać tematu w całości, gdyż wobec wielkiej mnogości nasuwających się zagadnień byłoby niemożliwością omówić je na kilku stronach. Idzie nam raczej o wybór bardziej interesujących problematów z dziedziny muzyki instrumentalnej, zwłaszcza sonatowej, by udowodnić, że rozwój w ostatnim pięćdziesięcioleciu nie sprawia już dziś wrażenia czegoś chaotycznego oraz, że na tle dokonanych przemian można przeprowadzić ciągłą linię rozwojową, na przestrzeni której powstające dzieła nie zawsze były zaprzeczeniem praw logiki tektonicznej, lecz przeciwnie stawały się niejednokrotnie świadectwem konsekwentnego ich przestrzegania.

Już przy porównaniu tematów sonat dawniejszych z tematami z ostatniego okresu romantycznego zauważamy wielką różnicę. W pierwszym rzędzie w temacie późnoromantycznym wpada w oczy harmonika, sprawiająca wrażenie ciągłej modulacji. Oczywiście, że ze względów formalnych trudno byłoby przyjąć istnienie takiej nieprzerwanej ciągłości modulacyjnej, ponieważ to stało by w sprzeczności z dalszym tokiem utworu. W rzeczywistości chodzi tu tylko o rozszerzenie granic funkcyjności poza

dawniejsze bezpośrednie odniesienia. Jednak już struktura takiego tematu nie pozostaje bez znaczenia dla formowania całości. Wobec tego, że temat sprawia wrażenie modulacyjne, jesteśmy zazwyczaj skłonni do przyjęcia, iż zwolna zaczyna się w takich wypadkach zacierać granica pomiędzy ekspozycją a przetworzeniem. Przy rozpatrywaniu tego rodzaju przejawów należy być bardzo ostrożnym, albowiem trzeba dokładnie odróżnić, czy istotnie mamy do czynienia z właściwościami przetworzenia, tzn. czy kompleks energij zawartych w temacie został rozbity i rozwój utworu przeszedł na drogę cząstkowych przejawów ewolucyjnych, czy może siły tematu działają tu tylko z dalszej perspektywy, zgodnie ze znaczeniem tworów funkcyjnych tematu [2]. Skoro w temacie zaszły daleko idące odchylenia tak, że pod względem zasięgu funkcyjnych odniesień nie różnił by się on ani od swych tworów funkcyjnych, ani od przetworzenia, przeto musiały wyłonić się inne sposoby kontrastu harmonicznego. Ze względu na zadanie funkcyj tematu, jako łącznika pomiędzy nim a tematem przeciwstawnym, zachodzi w takich wypadkach zazwyczaj proces paraliżujący początkową rozpiętość harmoniczną. Wówczas przy pomocy szerokich płaszczyzn następuje stopniowy spadek w kierunku podstawy harmonicznej tematu przeciwstawnego, przy czym pojawiają się pomiędzy płaszczyznami [5] często nawet stosunki górnodominantowe. Inaczej natomiast ma się rzecz, gdy już na terenie funkcyj tematu występują objawy przetworzenia. Faktura harmoniczna tematu nie może wówczas kroczyć po wspomnianej linii; przeciwnie, wszystkie jej czynności muszą wskazywać, że następuje wgłębianie się w energetykę tematu, dowodem czego jest właśnie wystąpienie cząstkowych przejawów energetycznych. Na podłożu harmonicznym konkretyzowanie tych przejawów występuje zazwyczaj pod postacią segregacji niektórych specyficznych połączeń. Jakkolwiek teoretycznie sprawa ta jest zupełnie jasna i niezawikłana, to jednak przy rozpatrywaniu samych dzieł występują pewne trudności.

---

[2]) Twory funkcyjne tematu oznaczają szereg zjawisk, występujących na przestrzeni pomiędzy zakończeniem tematu głównego, a początkiem tematu przeciwstawnego.

[3]) Przestrzeń, na której występują twory funkcyjne tematu, wykazuje często podział na kilka odcinków o większym ujednostajnieniu harmonicznym, tak e wyraźnie zarysowują się pomiędzy nimi (jako całościami) stosunki funkcyjne.

Pozostają one w związku z zachodzącym bardzo często brakiem identyczności melodycznej pomiędzy funkcjami tematu a nim samym. Ponadto nie zawsze cząstkowa ewolucja rozciąga się na całą przestrzeń tworów funkcyjnych, przechodząc kolejno zwolna do czynności pośredniczących pomiędzy tematami *(Reger!)*, co oczywiście musi powodować chwilowe zamglenie obrazu.

Wszystkie te przejawy wynikają ze struktury tematu w toku jego narastania. Lecz ona pozostawia nie tylko ślady na współczynnikach formy, będących rezultatem bezpośredniego działania sił tematu; wpływa i na budowę tematu przeciwstawnego. W wypadku, gdy w temacie (głównym) był położony nacisk na rozbudowę sieci odniesień funkcyjnych, celem podkreślenia jego dynamicznego charakteru, temat przeciwstawny posiada zazwyczaj jaśniejsze oblicze tonacyjne. Aby jednak nie godziło to w jednolitość utworu, dołączają się jeszcze inne środki późnoromantyczne, opierające się na rozbudowaniu i usamodzielnieniu wtórnych zjawisk harmonicznych (opóźnień, nut bocznych itp.), co prowadzi nawet do komplikacji obrazu funkcyjnego, jednak w innym sensie niż poprzednie (por. np. II sonatę fort. op. 21 K. *Szymanowskiego)*. Celem rozszerzenia płaszczyzny tematu przeciwstawnego, występują skłonności do epizodu, który niekiedy staje się terenem potężnych stopniowań, sprowadzając całość do kody ekspozycji, uważanej przeważnie za temat trzeci, końcowy. I sprawa tego ostatniego współczynnika ekspozycji wymaga wyświetlenia. Już z natury formy sonatowej, jako tworu dualistycznego, wypływa, że stosowanie tematu trzeciego jest właściwie bezprzedmiotowe, a nawet pozostaje w sprzeczności z założeniami formy. Wprawdzie spotykamy niekiedy dzieła, w których istotnie zachodzi w tym miejscu twór, zyskujący znaczenie tematyczne, lecz zjawisko to, będące w swej istocie zapowiedzią wkraczania do formy czynników niwelujących dawne ujęcie formalne, wypływa już z nienormalnej struktury tematu przeciwstawnego. A ma to miejsce wówczas, gdy temat przeciwstawny posiada małą dozę sił tak, że już w toku jego rozwijania wyczerpują się one zupełnie, w skutek czego jego właściwości energetyczne nie mogą służyć jako podstawa pobudzająca do dalszych poczynań ewolucyjnych. Normalna ekspozycja formy sonatowej jest jednak strukturą tego rodzaju, że obok zasadniczych swych współczynników, tzn. dwóch tematów, posiada twory peryferycz-

ne, wtórne, które życie swe zawdzięczają tym pierwszym. Prawdziwa koda ekspozycji należy również do tworów peryferycznych. Jest ona wynikiem przełamania granic tematu przeciwstawnego, w skutek stłoczenia sił na jego granicy. Siły te uchodzą zazwyczaj szybko i gwałtownie. Postaci rzeczy bynajmniej nie zmienia fakt, że czasem zachodzi nawet nawiązanie do tematu głównego. Nawiązanie takie jest bowiem tylko usiłowaniem, by zapobiec nadmiernemu rozpyleniu się energii, ponieważ w kodzie ekspozycji siły są zwrócone w przeciwną stronę do centrum, szukając mnogości, przestrzeni i nowej spoistości. Ten ekspansywny charakter kody objawia się w późnoromantycznych sonatach w spotęgowaniu dramatyki, która w wielu wypadkach doprowadza tam do przezwyciężenia funkcyjności.

Zależnie od jakości ekspozycji układają się stosunki w przetworzeniu i repryzie. Wobec wielkiej mnogości materiału i różnic w rozwiązywaniu problematów, nie można tu ustalić jakichś stałych, zawsze przestrzeganych norm, a to tym bardziej, że zarówno w przetworzeniu jak i repryzie spotykamy się z przenikaniem się najnowszych środków z dawniejszymi. Do najtrudniejszych problematów w przetworzeniu późnoromantycznym należy bezsprzecznie sprawa modulacji, ponieważ przez traktowanie jej na sposób dawniejszy bardzo łatwo następuje wychylenie ze stylistycznego tła. Ale równocześnie wyłania się nowy środek kontrastu pomiędzy punktami tonikalnymi pod postacią czysto dźwiękowego traktowania przebiegów harmonicznych. W najprostszy sposób jest on osiągany przy pomocy zatrzymywania pewnych harmonij z równoczesnym użyciem nut stałych lub ostinata. Bardziej zaś skomplikowana forma dźwiękowości polega na usamodzielnianiu niektórych zawiłych zestawień harmonicznych z tematów. Formą dźwiękowości są również środki techniki polifonicznej, zwłaszcza imitacja kanoniczna, prowadząca do ścieśnienia dźwiękowego, do demonstrowania we wspaniałym skrócie treści dźwiękowej tematów lub ich części. Zachodzące w przetworzeniu bezpośrednie ścieranie się sił, ich schodzenie się i rozchodzenie, supremacja jednych kosztem drugich — wszystkie te przejawy nawet w późnym okresie romantyzmu dają się z łatwością stwierdzać w dziełach, gdzie przeważa treść czysto muzyczna i gdzie chodzi kompozytorom o formę sonatową. W tych też dziełach repryza nie jest tylko podyktowanym z góry schematem, lecz wyłania się z wewnętrznej ko-

nieczności formy. Już repryzy *Beethovena*, a nawet jego poprzedników, wykazują, że nie są one częściami formy, które można traktować schematycznie, albowiem repryza oznacza coś więcej niż zwykły powrót współczynników ekspozycji, sprowadzonych do jednakowej podstawy tonalnej. Repryza ma być wyrazem pojednania się przeciwległych sił, zażegnaniem konfliktu; tam muszą być usunięte wszystkie dawniejsze kolizje i czynności pobudzające do starcia. Repryza bowiem jest nastawiona do wewnątrz, a nie na zewnątrz. W myśl tych zasad następują zmiany w upostaciowaniu tematów, wywołujące kolejno odpowiednie skutki w ich tworach funkcyjnych. Funkcje tematu zmieniają tu swą rolę. Zamiast być środkiem, prowadzącym do przeciwstawności, stają się podstawą, która konsekwentnie przygotowuje pojednanie ścierających się pierwotnie sił. Dawniej upostaciowanie repryzy w tym sensie nie nastręczało zbyt wielkich trudności. Później sytuacja zmienia się o tyle, że nie zawsze repryza może nakrywać się z pierwotnym swym kształtem. Dzieje się to zazwyczaj wówczas, gdy temat główny posiada silnie rozbudowaną harmonikę (np. u *Brucknera* lub *Regera* i gdy jego twory funkcyjne przedstawiają rozbicia energii tematu na boczne linie ewolucyjne tak, jak to ma miejsce w przetworzeniu. Taki kompleks przejawów, pojawiający się bezpośrednio po przetworzeniu nie może sprawiać wrażenia odprężenia, a jest raczej łatwo odczuwany jako przedłużenie przetworzenia. W takich wypadkach formie nie zawsze grozi rozbicie. Jak już zaznaczyliśmy, temat przeciwstawny posiada zazwyczaj cechy, kładące nacisk na wyrazistość tonacyjną, dzięki czemu z chwilą jego wystąpienia pierwotna rozbieżność jest zniwelowana. Cały więc kunszt kształtowania polega wówczas na umiejętności pokierowania siłami tematu głównego tak, by w jego przebiegu zawarte było przyczynowo kolejne następstwo tematu przeciwstawnego w jego nowej uogólniającej szacie harmonicznej. Ta nowa struktura repryzy nie jest tworem niekompletnym; obydwa bowiem tematy są tam wprowadzone i obydwa posiadają cel jednakowy.

Omówionego powyżej ustosunkowania się współczynników formy nie można oczywiście odnieść do wszystkich sonat, czy symfonij, pisanych przy końcu XIX i początku XX wieku. Pojawiają się również odstępstwa w ukształtowaniu, mające ze swej strony głębokie powody, tkwiące w architektonice całości. Niekiedy

(np. w II symfonii *Borodina*, lub IV symfonii *Brucknera)* temat przeciwstawny nie spełnia swej roli pojednawczej w repryzie, pojawiając się w odmiennej tonacji. Wypływa to bądź ze znacznej częstotliwości tematu głównego w ustępie pierwszym (wówczas punkt ciężkości w pracy nad niwelacją przeciwstawienia przenosi się do kody ustępu), bądź też w wielkich rozmiarów utworu (np. symfonia), kiedy to ostateczne rozwiązanie konfliktów nie następuje już w ustępie pierwszym, lecz jest przenoszone do finału, gdzie dla podkreślenia zwycięstwa sił uogólniających sprowadzony jest temat z ustępu pierwszego. Ta ostatnia cecha, z którą nierozerwalnie wiąże się dążenie do podkreślenia pokrewieństwa tematycznego pomiędzy ustępami, nie występuje dopiero w ostatnim okresie romantyzmu, a sięgając daleko wstecz, tworzy nieprzerwany łańcuch zjawisk o różnej fizjognomii, uzależniony od tego, czy ukształtowaniem rządzi wyłącznie tylko treść czysto muzyczna, czy też dostają się tam wpływy zewnętrzne, pod postacią treści literackiej. Jak wynika z dotychczasowych naszych rozważań, w utworach o treści czysto muzycznej zmiany nie były narazie zasadnicze. W muzyce programowej natomiast wystąpiły one bardzo szybko, sięgając nawet do elementów formy. Tam już temat doznaje gruntownego przeobrażenia, stając się motywem przewodnim, tworem, postawionym na usługi treści pozamuzycznej. Ona to zależnie od swej potrzeby, wyznacza ilość tematów, przyodziewa w odpowiednią szatę melodyczną, rytmiczną i harmoniczną oraz rządzi ich wzajemnym ustosunkowaniem. Zaburzenia formalne, które wywołała muzyka programowa, nie pozostały bez korzyści dla dalszego kształtowania się formy. Zwiększona swoboda w operowaniu materiałem tematycznym, przeniesiona na grunt muzyki absolutnej, dała wkrótce bardzo doniosłe rezultaty, przyczyniając się do rozbudowy formy sonatowej w kierunku dotychczas nieprzeczuwanym. *Busoni* pisze sonatinę, w której poszczególne ustępy są miejscem rozprzestrzenienia się pojedyńczych współczynników formy sonatowej, tzn. ustęp pierwszy dla tematu głównego, drugi dla tematu przeciwstawnego, trzeci dla przetworzenia, czwarty dla repryzy i kody. Jeszcze bardziej kunsztownie kształtuje się forma w pierwszym kwartecie *Schönberga*. Wobec nadmiaru energij zawartych w tematach, powiększył tam Schönberg zakres czynności konstrukcyjnych w ten sposób, że wprowadził trzy przetworzenia, umieszczając je kolejno w róż-

nych ustępach oraz dokonał repryzy z osobna dla każdego tematu.

Wskazane szczegóły są wyrazem ostatnich konsekwencji, jakie można było wysnuć z formy sonatowej na podłożu minionego systemu tonalnego. Dalszy rozwój, dokonywujący się już w odmiennych warunkach tonalnych, musiał przynieść ze sobą zmiany jeszcze bardziej radykalne, bo uzależnione od szybko dojrzewającej nowej energetyki tonalnej. Przejawiające się na polu harmoniki dążności centralistyczne, zaczęły oddziaływać na kształtowanie się tematów w kierunku nadawania im cech samowystarczalności. Wówczas otworzyła się droga, prowadząca w prostej linii do przezwyciężenia tematu. Lecz zanim nastąpił jeszcze ten wielki przełom, starał się *Skriabin* w swych ostatnich sonatach o uzgodnienie pracy tematycznej z nową rzeczywistością. Zbyt wielka jednak urosła już przepaść pomiędzy założeniami dawnego systemu tonalnego a systemem nowym, by można było zgodność tę uzyskać. Praca bowiem tematyczna, jaką widzimy w sonatach klasycznych i romantycznych, wyrosła na zasadach funkcyjności i czerpała swe soki żywotne ze stałego paraliżowania sił dominantowych przez tonikalne przeciw—siły. Z chwilą, gdy dynamika oporu doszła do znaczenia pierwiastkowej energii tonalnej, skojarzenia, przypominające nawet swym charakterem technicznym pracę tematyczną, nabrały pod względem swych właściwości energetycznych odmiennego znaczenia. Wobec braku ekspansywności skojarzenia takie nie reprezentują wzmożenia sił tematu, lecz raczej ich osłabienie. Stąd można je nazywać *refleksami tematu*. Zjawisko to wskazuje ponadto, że i w samym temacie nastąpiły gruntowne przeobrażenia, mianowicie zostały stępione jego dynamiczne właściwości, wskutek czego temat ogranicza się do oddziaływania wyłącznie tylko na swej przestrzeni. Prowadzi to z kolei do usamodzielnienia się części występujących pomiędzy tematami i do zatarcia pomiędzy nimi pierwotnych związków przyczynowych. Nie trzeba jednak sądzić, że taka budowa jest pozbawiona logiki tektonicznej. Wprawdzie odchylenia od pierwowzoru są w tych wypadkach wielkie, jednak w tym ustosunkowaniu, w jakim pozostają do siebie współczynniki takiej formy, mają one swą rację istnienia, ponieważ przestała tu już istnieć dawna zależność podyktowana przez energetykę tematu. Miejsce dawnej ciągłości energetycznej zajęła zasada szeregowania, polegająca na układaniu obok siebie

części nacechowanych wewnętrzną wystarczalnością. Skoro zasada ta stała się podstawą kształtowania, nie było już tym samym, z punktu widzenia logiki tektonicznej, żadnej słusznej przyczyny, która by nie mogła zezwolić na wprowadzenie więcej części składowych, niż to było możliwe w dawniejszej formie sonatowej. W rezultacie tego zatraca się przewaga energetyczna jednych współczynników nad drugimi, co jest już równoznaczne z przezwyciężeniem tematu. Dlatego więc kompozytorowie zaczęli zwracać się do formy suity, dla której zasada szeregowania jest istotą konstrukcji.

Razem z przezwyciężeniem tematu, jako tworu dynamicznego, zniszczone zostały podstawy tektoniczne formy sonatowej. Sonata jednak żyje nadal. W miejsce dawnej formy sonatowej pojawiają się tam ukształtowania bardziej odpowiadające obecnym dążeniom centralistycznym, jak fuga, passacaglia i chaconne. Jakie możliwości ewolucyjne zawierają te formy — na to da odpowiedź przyszłość.

Kazimierz Wiłkomirski.

OBRONA TERAŹNIEJSZOŚCI

PROFESOROWI RYTLOWI W ODPOWIEDZI

W „Warszawskim Dzienniku Narodowym" z dnia 11 listopada ukazał się artykuł prof. Rytla p. t. „Dwadzieścia lat muzyki w niepodległej Polsce". Prof. Rytel, znany krytyk, publicysta muzyczny, pedagog i kompozytor, przebiegając w pobieżnym skrócie dzieje muzyki naszej od wskrzeszenia państwa polskiego do chwili obecnej, dochodzi do wniosku, że przez lat dwadzieścia we wszystkich bez wyjątku dziedzinach muzycznego życia trwa nieprzerwany proces kurczenia się, zamierania; że wszystko w muzyce naszej idzie ku gorszemu, wszystko zdąża ku upadkowi. Twórczość, odtwórczość, instytucje muzyczne, śpiewactwo chóralne, szkolnictwo, organizacja władz muzycznych państwowych, opera, filharmonia stołeczna, radio, życie muzyczne na prowincji — wszędzie źle i wszędzie coraz gorzej. Nędzy i upadkowi dzisiejszego życia muzycznego przeciwstawia prof. Rytel stan rzeczy z przed lat 20-tu, mówi o czasach legendarnych, prze-

prowadza porównania, a wszystkie dają wynik wprost rozpaczliwy.

Czytuje się dzisiaj dużo słów gorzkich o stanie muzyki w Polsce. Jest w tym trochę przesady i dużo słuszności. Narzekać — owszem, można. Wymyślać nieraz trzeba! Ale nie ma nic łatwiejszego, jak stracić miarę i zajść za daleko. To się właśnie zdarzyło profesorowi Rytlowi. W imię „historycznej prawdy" podejmuję polemikę z prof Rytlem, biorąc na siebie niezbyt wdzięczną rolę: obrońcy teraźniejszości. Postaram się wykazać, jak bardzo myli się prof. Rytel w swych zestawieniach. Będę usiłował udowodnić, że jeśli dziś jest źle, to przed 20-tu laty było gorzej. Dużo gorzej. Nie daj nam Boże w jakiejkolwiek dziedzinie muzycznego życia powrotu tych „dawnych dobrych czasów", po których spadek nie do pozazdroszczenia obejmuje właśnie młodsze pokolenie.

Idźmy więc po kolei. Na wstępie wspomina prof. Rytel o Ministerstwie Sztuki, które miało krótki żywot i ustąpiło miejsca najpierw departamentowi, później wydziałowi sztuki. Obecnie w referacie muzyki pracuje—jak wiadomo—dwóch urzędników. To rzeczywiście nie za dużo. Musimy jednak przyznać, że to wyjątkowo dzielni urzędnicy. Pracują za dziesięciu. Nie ma takiego zakamarka, takiej dziury w Najjaśniejszej Rzeczypospolitej, dokąd raz po raz nie zaglądali by panowie wizytatorzy. Wietrzyć zatęchłe kąty, budzić zapał i chęć do czynu wśród ludzi dobrej woli, siać postrach wśród muzycznych „znachorów", służyć gdzie potrzeba radą, wskazówką, pomocą, obroną — to ich stała rola, należało by powiedzieć: misja. Ostatnio np. Ministerstwo W. R. i O. P. (czytaj po prostu: Stefan Śledziński) podjęło poważny trud uporządkowania ostatecznego sprawy szkolnictwa muzycznego w całej Polsce, a przede wszystkim ujednolicenia programów i zakresu wymagań dla wszystkich konserwatoriów polskich; — wierzę, że tego trudu dokona. Przed laty kilkunastu urzędników w departamencie sztuki było zapewne więcej, ale zakres ich zainteresowań był znacznie węższy! Niejedno miasto polskie (i to nie byle jakie miasto), pozostawione dosłownie „na pastwę" autochtonicznych pseudo-muzyków, było prawdziwym trzęsawiskiem partactwa. Lata mijały, a władze niewiele troszczyły się o tę dziedzinę, której na imię szkolnictwo muzyczne na prowincji. Wiem o tym, bo spędziłem nie jeden rok poza Warszawą, zresztą od r. 1919 jeździłem wiele z koncertami Tria

Wilkomirskich (ot, niby taki prywatny „Ormuz", tyle że nie subwencjonowany, nieraz przeto o pustym grywało się brzuchu). Wymieniłem nazwę „Ormuz": także zdobycz lat ostatnich i zdobycz doprawdy cenna.

*

W dziedzinie śpiewactwa chóralnego w Polsce wiele jest jeszcze do zrobienia. Daleki jestem od entuzjazmu, ilekroć się nad tym zagadnieniem zastanawiam. Ale ani rusz nie mogę się zgodzić z tym, że dawniej miało być lepiej. Lepiej pod jakim względem? Jakimi materiałami cyfrowymi, czy faktycznymi dysponował prof. Rytel, zestawiając dzisiejszość z przeszłością? Rada Naczelna Związków Śpiewaczych w Warszawie może w każdej chwili dostarczyć wszelkich danych, na mocy których ustalenie dokładnego obrazu nie będzie wcale trudne. Śpiewactwo polskie jest dzisiaj 100-tysięczną zorganizowaną rzeszą ludzi. Od lat kilku tkwię w tej społeczności, jako dyrygent, członek zarządu okręgu gdańskiego Pom. Zw. K. Ś. i prezes jednego z chórów. Przyglądam się z bliska organizacji śpiewactwa na Pomorzu, podziwiam nieraz jej zwartość, sprężystość, karność. Poziom t. zw. artystyczny oczywiście niejednolity; brak wykwalifikowanych kierowników, niemuzykalność ogółu śpiewaków dają się dotkliwie we znaki, — ale bolączki te i braki uświadamiają sobie władze śpiewacze i szeroki ogół coraz dokładniej: wszędzie w granicach ludzkich możliwości usiłuje się brakom tym zaradzić.

Przez długie lata chiński mur obojętności i obcości dzielił właściwy polski świat muzyczny od świata śpiewaczego. Chóry były jakąś dziwną „kastą", zamkniętą w sobie, zapatrzoną w swe dość mętne ideały, mało ze sztuką mające wspólnego. A muzycy prawdziwi zazwyczaj traktowali te dziedzinę sztuki z wysoka: wyniosła pogarda dla „amatora" kojarzyła się tu przeważnie z idealną nieznajomością najpiękniejszego, najsubtelniejszego, ale niezmiernie trudnego instrumentu muzycznego, jakim jest chór.

Dopiero ostatnie lata przynoszą pewne zmiany w tym stanie rzeczy. Polska literatura chóralna, będąca do niedawna okropnym śmietnikiem *), wzbogaca się stale o dzieła wartościowe, muzycznie treściwe, pisane ze znajomością techniki chóralnej i normalnych możliwości wykonawczych. Szymanowski (pieśni

*) Z małymi wyjątkami dotyczącymi właściwie raczej muzyki oratoryjnej.

ludowe), Wiechowicz, Makłakiewicz, Raczkowski, Kassern, Woytowicz, Szeligowski, Rybicki, Maciejewski — to wszakże dorobek ostatnich lat kilkunastu!

Zjazdy śpiewacze, o których wspomina w swym artykule prof. Rytel, to temat do osobnej rozprawy. Mam te i owe zastrzeżenia co do założeń tych imprez i co do realizacji strony muzycznej. Ale teraz chodzi tylko o porównanie tego, co było z tym, co jest. Pamiętam dobrze ogólnopolski zjazd w Warszawie z r. 1922. Dlaczego miał on być lepszy, bardziej udany od ostatnich np. zjazdów w Toruniu, Łodzi, Krakowie, Gdańsku??? Czy chodzi o poziom, czy o liczbę uczestników, czy o zainteresowanie społeczeństwa? Czy chodzi o poziom, czy o liczbę uczestników, czy o zainteresowanie społeczeństwa? W r. 1922 produkcje wspólne na „Dynasach" (m. in. śpiewano „Skrzypki" Galla i... preludium A-dur Chopina!) niczym się nie różniły od normalnych produkcyj połączonych chórów na zjazdach, kiedy to wynik dźwiękowy i artystyczny nie stoi w żadnym stosunku do liczby śpiewających (względnie statystujących) ludzi. Do konkursu stanęło wtedy 40 chórów *). Zjazd w Toruniu w maju 1937 zgromadził również 40 chórów z różnych dzielnic Rzeczypospolitej; na zjazd ogólnopolski do Gdańska (4—6 czerwca 1938) przybyło chórów przeszło 50, (do konkursu stanęło 49), — a wszakże *jednocześnie* odbyły się dwa imponujące (przynajmniej liczbowo) zjazdy w Krakowie i w Łodzi: ten ostatni połączony z uroczystością odsłonięcia pomnika Moniuszki. Ogólny poziom produkcyj? — Oczywiście nierówny. Repertuar? — W każdym razie wartościowszy niż w r. 1922!

*

A teraz przejdźmy do „rzeczy wyższych": Opera i Filharmonia Warszawska. Temat nie nowy; równie bolesny, jak niewyczerpany. Obecny stan rzeczy w obu instytucjach daleki jest od ideału. Ale obraz przeszłości namalowany w artykule prof. Rytla jest stanowczo przeidealizowany. Pisze prof. Rytel, że w r. 1919 w chwili objęcia kierownictwa opery przez ś. p. Emila Młynarskiego ...był duży i świetny komplet sił artystycznych, byli muzycy instrumentaliści, z których można było stworzyć liczną

*) Pierwsze miejsca zajęły zespoły: „Echo" Kraków — dyr. Wallek-Walewski, chór oficerski „Harfa" — Lachman, „Lutnia Warszawska" — Piotr Maszyński.

a dobrą orkiestrę, ...był taki W. Drabik, artysta dekorator miary niepowszedniej..., to też Młynarski „mógł rozpocząć akcję na skalę należytą".

W sierpniu r. 1919 przedostałem się z Rosji do Warszawy i wstąpiłem (drogą konkursu) jako wiolonczelista do orkiestry opery warszawskiej, gdzie pracowałem przez 2 lata. W r. 1919 miałem lat 18, ale byłem już muzykiem samodzielnym, miałem niejedno w życiu za sobą, trochę się na muzyce znałem, a wrażenia swoje z tamtych czasów pamiętam tak żywo, jakby pochodziły z dnia wczorajszego. Stwierdzam dzisiaj z całą stanowczością, że jakiekolwiek były losy opery warszawskiej od tamtych czasów do chwili dzisiejszej, poziom orkiestry operowej *nigdy* nie był tak przerażająco niski, jak w latach 1919—21. Artyzm i talent kapelmistrzowski Młynarskiego osiągał czasem nawet z tą orkiestrą pyszne wyniki, ale ileż razy zniecierpliwienie jego na próbach graniczyło już z rozpaczą, a i na przedstawieniach zdarzały mu się wybuchy gniewu. W „Trubadurach", „Żydówkach", „Pajacach", „Carmenach" orkiestra chodziła w zawiasach niczym stary roztrzęsiony wóz; „wsypy" na przedstawieniach były na porządku dziennym. Czytanie i uczenie się rzeczy nowych było dla tej orkiestry czymś niesłychanie trudnym. „Pana Twardowskiego" męczyliśmy szereg miesięcy! Przykro mi wspomnieć dzisiaj, jak to kiedyś w tych „legendarnych czasach" pewne solo wiolonczelowe (bodaj czy nie z „Zamarłych Oczu" d'Albert'a, czy też z „Klejnotów Madonny" Wolfa Ferrari'ego) należało wpisać na stałe do głosu... 1-szego klarnetu! (Można to było zresztą zrobić z pożytkiem w wielu innych wypadkach). Fakt, o którym opowiadam, potwierdzić może Artur Rodziński: on tę operę wystawiał.

Słuchałem niedawno wykonania „Harnasiów" w Teatrze Wielkim w Warszawie. Doprawdy strona muzyczna przedstawia się doskonale! Orkiestra wywiązuje się z zadania jaknajlepiej, a zadanie — przyznać trzeba— ma nielada. Takiego chóru, jak obecnie, Opera warszawska bodaj nigdy nie miała. Przedstawienia tak muzycznie „wycackanego" jak „Verbum Nobile" nie powinien by się nasz Teatr Wielki powstydzić nawet w dobie największego swego rozkwitu.

Fakt, że na scenie Teatru Wielkiego przez 5 wieczorów w tygodniu rozbrzmiewać musi operetka, jest istotnie jakimś koszmarnym nieporozumieniem. Chciałbym tylko wiedzieć: *kto* to

zadecydował?? Dlaczego właśnie *pięć* wieczorów poświęca się operetce? czemu nie cztery, albo nie sześć? Ponieważ żaden prawdziwy artysta muzyk nie mógłby chcieć takiego stanu rzeczy, wygląda na to, że ta koncepcja została po prostu przez kogoś „z góry" narzucona, że stała się warunkiem objętym umową. Jakiż to „czynnik" życzył sobie, żeby tak było? Zdarza się wszakże nie raz, że osoby, mające wpływ na artystyczną „kampanię", w trosce o zadowolenie bliźnich i zaspokojenie potrzeb duchowych „najszerszych warstw" rade by w dziedzinie sztuki cały świat zamienić w jedną wielką operetkę (żeby nie powiedzieć: karczmę).

Czytając głosy prasy o koncertach Filharmonii Warsz., coraz częściej spotykam się z utyskiwaniem na poziom orkiestry. Czyta się nie raz, że najlepsi nawet dyrygenci nie są w stanie zapobiec większym lub mniejszym potknięciom i niedokładnościom wykonania. Według opinii krytyki warszawskiej poziom zespołu przed laty kilku czy kilkunastu miał być znacznie wyższy. Cofam się znów pamięcią do roku 1919, 1929 i zastanawiam się, czy rzeczywiście orkiestra jako taka była wtedy lepsza? Suma lat wszystkich muzyków dawała przed 10-ciu laty większą cyfrę niż dzisiaj. (Kiedy w r. 1926 zostałem 1-szym wiolonczelistą Filharmonii, byłem najmłodszym z członków orkiestry). Zmiany personalne dokonywały się stale, ale niezmiernie rzadko, prawie nie spostrzeżenie. Przed 2-ma laty dopiero nastąpiły zmiany nieco większe: grupka dobrych instrumentalistów wyjechała do Palestyny, kilku odeszło do orkiestry Polskiego Radia, będącej — nawiasem mówiąc — zespołem *lepszym* niż Filharmonia dzisiaj *i przed laty 20-tu!* Ale na miejsce dawnych przyjęto muzyków wartościowych, czołowe miejsca w orkiestrze powierzono siłom młodszym, mającym za sobą kilka dobrych lat praktyki w tej samej Filharmonii. „Duch" w orkiestrze, „artystyczny zapał", (jeśli wolno użyć tego wyrazu) zdaje się być dzisiaj żywszy nawet niż dawniej. Brak stałego wybitnego kapelmistrza, który by zespołowi nadał określone, zdecydowane, jednolite oblicze arstyczne, daje się wciąż odczuwać. Filharmonia nie może być hotelem dla kapelmistrzów — gości. Zdaje mi się, że jeżeli prof. Rytel przejrzy choćby swoje własne recenzje pisane około roku 1924, (mam właśnie jedną taką), znajdzie nie jedno słowo ostrej (i zapewne słusznej) krytyki o ówczesnych produkcjach orkiestry filharmonicznej.

W artykule z dn. 11.XI prof. Rytel wymienia szereg nazwisk wybitnych muzyków zmarłych w ciągu ostatniego 20-lecia i stwierdza, że dla tych, co odeszli, nie mamy godnych następców. To już jest samo dno pesymizmu; w tym twierdzeniu prof. Rytel myli się stokroć bardziej niż w innych tezach swojego artykułu.

Przede wszystkim samo określenie „godnego następcy" jest dla mnie nie jasne. Jak można na przykład dzisiaj, zaraz chcieć znaleźć następcę... dla Aleksandra Michałowskiego?! Z nazwiskiem zmarłego mistrza łączy się cały kompleks wyobrażeń i pojęć. Sędziwy wiek, — ogrom pracy i doświadczenia pedagogicznego, — niezliczone mnóstwo koncertów, których słuchały cztery pokolenia, — styl pianistyczny swoisty, odrębny, wysoce ciekawy, ale przecież nie „obowiązujący" choćby dlatego, że tak bardzo indywidualny. Wszystko to przez lat dziesiątki musiało ulegać jakiejś ewolucji; proces doskonalenia, pogłębiania, kształtowania był tu wyjątkowo długi. Prof. Michałowski z wiekiem stawał się w świecie muzyki — nie tylko polskiej — postacią coraz bardziej niezwykłą i wyjątkową. Czy szukanie „następcy" jest konieczne? To może postawmy na Sztompkę, albo na Szpinalskiego: za lat 50, (jeśli Bóg da doczekać), przekonamy się czy wybór był trafny.

Józef Śliwiński — to przepiękne zjawisko artystyczne związane ściśle z epoką, która minęła bezpowrotnie. Melcer, Jaczynowska... hm... czy rzeczywiście Małcużyński, Sienkiewicz i inni o tyle niżej stoją i nie rokują na przyszłość żadnych już nadziei?

O kapelmistrzach trudno mi w ogóle mówić. Prof. Rytel nie widzi następcy dla Emila Młynarskiego. Otóż po-pierwsze *nikt go nie szuka.* W Filharmonii stołecznej należne polskiemu muzykowi miejsce zajmują od szeregu lat kapelmistrze obcy. Po-wtóre: troska o następców powinna być udziałem tych, którzy z czasem następców będą potrzebowali. Jest to jedna z zasadniczych cech „kompleksu wodzowskiego". Jeśli troska ta naszym wodzom muzycznym we właściwym czasie nie przyświecała, to tym gorzej.

Słyszałem, że Zygmunt Noskowski dyrygował kiedyś na próbie w braku batuty nogą od krzesła. Musimy obiektywnie przyznać, że technika i podejście do rzeczy dzisiejszego pokolenia kapelmistrzów polskich reprezentują już inną zupełnie klasę, na ogół wyższą niż ta dawna, przedwojenna.

Ale dosyć już przykładów. Czas wyciągnąć wnioski ogólne.

Wypowiadam tezę następującą: 20 lat naszego bytu państwowego — to 20 lat mozolnej pracy jednostek nad stworzeniem od podstaw polskiej kultury muzycznej. Tak jest, od podstaw. Aż dziw, w jakim stanie zastaliśmy tę kulturę w r. 1919! Drogi na Polesiu lepiej się przedstawiały niż te i owe dziedziny życia muzycznego naszej stolicy. Jeśli się nie mylę, nauka solfeżu została w Konserwatorium warszawskim wprowadzona w r. 1917? Dzisiaj solfeżu uczą i w Święcianach i w Mołodecznie i wszędzie. Pamiętam stan, w jakim się znajdowała nauka śpiewu w szkołach ogólno-kształcących w latach dwudziestych!! Czy dziś przypadkiem nie jest inaczej? A najważniejsza być może dziedzina: twórczość? Czy to, coś my zastali w odzyskanej Polsce było istotnie dorobkiem, godnym dorobku ówczesnego w dziedzinie prozy, poezji, teatru lub malarstwa? Czy najwybitniejsi ówcześni muzycy polscy nie byli przeważnie uczniami szkół obcych? Czy np. studia kompozytorskie w Konserwatorium warszawskim przed laty 18-tu mogły zapewnić ten sam poziom, czy były równie głębokie i rozległe jak teraz? Czy Polska muzyczna z r. 1919 nie była właściwie Polską, nie była też Europą.

Myślę, że cel wszystkich dążeń naszych da się tak właśnie sprecyzować: być Polską i jednocześnie być Europą. Okien na świat szeroki zamykać nie należy. Od obcych dużo się można nauczyć a właśnie muzyka francuska ostatniego dwudziestolecia, która na naszych młodszych kompozytorów okazywała wpływ znaczny, dostarczyć może nie byle jakich wzorów. Kwestia obcości czy pokrewieństwa duchowego różnych narodowości, którą w artykule swym porusza prof. Rytel, to temat do dyskusji. Jeśli chodzi o wytykanie kierunków twórczości muzycznej, uważam się tutaj raczej za laika. I jako taki zapytuję nieśmiało: czy rzeczywiście po wszystkie czasy jedynym wzorem do naśladowania dla kompozytorów polskich ma być muzyka niemiecka i rosyjska?

Z RUCHU MUZYCZNEGO W POLSCE

WARSZAWA

Główną ozdobą koncertów symfonicznych w okresie sprawozdawczym byli soliści: zawsze niezawodny skrzypek *Francescati*, bardzo subtelny pianista Mieczysław *Horszowski*, który kameralnie, niekiedy może nawet za subtelnie

odegrał koncerty G-dur Mozarta i B-dur Beethovena, oraz wspaniały wiolonczelista francuski André Navarra, który nawet w niewdzięcznym „Koncercie" Schumanna umiał roztoczyć całe bogactwo swej niezmiernie precyzyjnej i przejrzystej techniki i niezrównanego tonu. Dyrygenci byli raczej przeciętni: *Guillot, Rajter i Bierdiajew.* Najciekawszy program miał Rajter: „3-ci Koncert Brandenburski" Bacha, „Wariacje" Brahmsa na temat Haydna, „Suita" Woytowicza, „Węgierskie melodie ludowe" Bartoka i fragmenty z baletu „Lyzistrata" Laszlo Laitha. Przynajmniej dwie nowe rzeczy zresztą nie najbardziej interesujące. „Melodie" Bartoka stanowią opracowanie muzyki folklorystycznej bardzo bliskie oryginałom, niemal wcale nie stylizowane i poza techniką i pomysłowością instrumentacyjną nie dają możności poznania innych indywidualnych zalet najsławniejszego kompozytora węgierskiego. Zapewne jego największe arcydzieła, „Muzykę na instrumenty smyczkowe, celestę i perkusję" oraz „Sonatę na dwa fortepiany i perkusję" nie prędko posłyszymy w Warszawie, chyba że jakiś wyjątkowo przedsiębiorczy dyrygent uprze się, by to umieścić w swoim programie, i potrafi tę bardzo precyzyjną muzykę wyćwiczyć z naszą orkiestrą. A tak, to znamy Bartoka wciąż od jednej tylko już obecnie nieaktualnej a w dodatku nie najwartościowszej strony. „Lyzistrata" Laitha okazała się muzyką efektowną, dobrze zrobioną, bez głębszych aspiracyj.

Programy innych koncertów całkiem szablonowe. Mniejsza już o brak nowości, ale dlaczego np. tak mało słyszymy na naszych koncertach Bacha, Haendla, Vivaldiego, których koncerty tak wspaniale nadają się na pierwsze numery programów symfonicznych? Albo jeśli już mamy słuchać Straussa czy Skriabina, dlaczego zawsze tylko te same utwory? Przecież i ci dwaj kompozytorzy skomponowali parę dzieł symfonicznych poza „Przygodami Sowizdrzała", „Don Juanem" i „Ekstazą".

Szczęśliwie dzieje się przynajmniej, że te luki w programach symfonicznych wypełniają produkcje kameralne Stowarzyszenia Miłośników Dawnej Muzyki oraz Polsk. Tow. Muzyki Współczesnej, które się roją od „pierwszych wykonań". Np. na V-ej audycji Stowarzyszenia Mił. Dawn. Muz. usłyszeliśmy prześliczny Koncert a-moll J. S. *Bacha* na fortepian, skrzypce, flet i orkiestrę, skrzypcową suitę E-dur tegoż kompozytora oraz Trio B-dur C. Ph. E. *Bacha*, wszystko dzieła zupełnie u nas nieznane. Uzupełniły program drobiazgi fortepianowe *Rameau, Daquina* i *Mozarta* w subtelnym wykonaniu P. Lewieckiego oraz sławna, dowcipna w pomyśle Symfonia „Pożegnanie" *Haydna* w wykonaniu orkiestry kameralnej pod sprężystą dyrekcją O. Straszyńskiego.

Najciekawszym punktem programu drugiej tegorocznej audycji Tow. Muzyki Współczesnej było pierwsze wykonanie „Koncertu na fortepian (lub klawesyn) i pięć instrumentów" Manuela de *Falla*. Podobnie jak Bartoka znamy dotąd w Polsce twórczość de Falla jedynie od strony dawnych folklorystycznych utworów ,zwłaszcza w postaci ogranych przez pianistów (z lekkiej ręki Artura Rubinsteina) fortepianowych transkrypcyj fragmentów z jego opery i pantonimy „Amor brujo" i „Trójkątny kapelusz". Dzieł stanowiących w jego rozwoju przełom jak „El retablo de maese Pedro" i wspomniany właśnie Koncert dotąd nie znaliśmy. Ciekawy jest zwłaszcza Koncert, świadomie nawiązujący do bardzo interesującej i zbyt mało znanej hiszpańskiej muzyki

XVII w., oczywiście przy zachowaniu nowoczesnej, znacznie radykalniejszej niż w dawniejszych dziełach faktury. O archaicznym charakterze decydują więc nie tyle środki ile sam klimat dawnej Hiszpanii tworzący syntezę ascetycznej oschłości z pełną namiętnego fanatyzmu żarliwością religijną (II część). Utwór ten dowodzi jak głęboka jest „hiszpańskość" muzyki de Falla, wykazuje, że nie polega ona jedynie na elementach zewnętrznych, tak już w Europie zbanalizowanych, ale sięga w najistotniejsze dyspozycje psychiczne. Szkoda tylko, że zagrano koncert z fortepianem (doskonale zresztą wykonana przez Ekiera partia) a nie z klawesynem, który w zespoleniu z pięcioma instrumentami daje cieplejsze i bardziej pasujące do stylu brzmienie. Dyrygował K. Hardulak.

Poza tym program audycji zawierał znany już „II kwartet" *Palestra*, najlepsze dzieło kompozytora; młodzieńczy utwór skrzypcowy *Milhauda* „Printemps", skomponowany, gdy kompozytor miał 22 lata oraz 3-cią Sonatę na skrzypce i fortepian kompozytora angielskiego Normana *Demutha* w wykonaniu Colette Frantz i autora. Ostatni ten utwór wzbudził raczej rozczarowanie dzięki swej gadatliwej i pełnej frazeologii melodyce oraz rozłażącej się formie. Zakończyły audycję 4 mazurki Szymanowskiego w wykonaniu Ekiera.

Obok tych najciekawszych produkcyj urządzały audycje również inne organizacje. Tow. krzewienia Muzyki Kameralnej wystąpiło z obfitym programem — „Kwartet" Sikorskiego, „Sonatina klarnetowa" Szałowskiego, „I sonata fort." Szymanowskiego, szereg pieśni. Z wykonawców obok zawsze świetnego *Kurkiewicza* wyróżnił się młody, doskonale zapowiadający się organista F. *Rączkowski* (własne „Wariacje" i „Passacaglia" Kazury). Jeszcze obfitszy, ale zato bez porównania banalniejszy program miał węgiersko-polski koncert zorganizowany w Sali Karłowicza przez Tow. Przyjaciół Muzyki. Koncert zgromadził tłumy wykonawczyń: Bardy-Briesemeister, Stokowska-Racięcka, Wilecka, J. Zaleska, Ogilbianka, Madeyska i Stella Olgierd, wśród których jedynym przedstawicielem płci brzydkiej był obdarzony bardzo ładnym głosem Z. Dobrowolski.

Miły nastrój, pełen świeżości posiadał Koncert zorganizowany przez Bratnią Pomoc Słuchaczy Konserwatorium. Wśród wykonawców na wyróżnienie zasługują: bardzo muzykalny, jakkolwiek niezupełnie jeszcze opanowany pianista A. *Wąsowski*, doskonale zapowiadająca się śpiewaczka N. *Ignatowiczówna*, a przede wszystkim bardzo kulturalny chór *Szczepańskiego*, który wykonał wartościowy, muzykalnie i ambitnie ułożony program z „Pieśniami kurpiowskimi" Szymanowskiego, utworami Szeligowskiego i Wiechowicza (niezrównane „Mruczkowe bajki") na czele.

O ile chodzi o recitale solistów, zanotować należy nieudany występ 14-letniej pianistki jugosłowiańskiej Nadi *Brankowić*, niewątpliwie utalentowanej, ale bez pojęcia uczonej, oraz wspaniały recital coraz głębiej rozwijającej się Agi *Jambor*, świetnej odtwórczyni muzyki Bacha. Rozczarowanie wywołał natomiast poprzedzony ogromną reklamą występ gwiazdy Hollywoodu Grace *Moore*. Jest to niewątpliwie śpiewaczka wielkiej klasy o dużym głosie i niezłej szkole, ale występ jej wypadł słabiej nie tylko w stosunku do rozgłosu, jakim jest otoczone jej imię, ale nawet w stosunku do jej poziomu śpiewaczego na filmie. Technice wokalnej Grace Moore można zarzucić przede

wszystkim nieumiejętność brania „piano" w wysokich rejestrach, interpretacji zaś pewien chłód i sztywność, co wprawdzie nie przeszkodziło jej wywołać entuzjazmu licznie zgromadzonej, wystrojonej, snobistycznej publiczności, której się nie widuje nota bene na koncertach o tyle lepszych śpiewaczek jak np. Bandrowska-Turska.

Konstanty Régamey

BYDGOSZCZ

(październik — listopad — grudzień).

Najważniejszym muzycznym wydarzeniem, jakie miało miejsce na terenie Bydgoszczy w okresie sprawozdawczym było przeorganizowanie dawnej sekcji muzycznej Rady Artyst.-kulturalnej w samodzielne Towarzystwo Muzyczne. Dokonało się ono pod naporem znacznego ożywienia nurtu życia muzycznego miasta oraz wyraźnego wzrostu zainteresowania dla spraw kultury muzycznej tak wśród kierowniczych czynników miasta, jak i szerokiego społeczeństwa. Nowe Towarzystwo Muzyczne przystąpiło natychmiast do realizowania głównych wytycznych idei dawniejszej Sekcji Muz., wysuwając na plan pierwszy sprawę umocnienia podstaw materialnych istniejącej orkiestry symfonicznej i sprawę zorganizowania publiczności w instytucji koncertów abonamentowych. Dzięki uzyskaniu subwencyj miejskich i prywatnych zagadnienie utrzymania stałej orkiestry symfonicznej weszło w fazę realnego rozwiązania; w chwili obecnej orkiestra ta odbywa regularne próby w ustalonym składzie przygotowując się do publicznego wystąpienia. Inicjatywa koncertów abonamentowych znalazła również oddźwięk pozytywny, dowodem czego jest około dwustu rozsprzedanych abonamentów. Dzięki pozyskaniu tej liczby „pewnej" publiczności mniejszym staje się ryzyko organizowania każdego koncertu, co dla normalnego życia koncertowego jest momentem dużej wagi.

Towarzystwo Muzyczne wystąpiło również z pożyteczną inicjatywą organizowania koncertów popularnych dla sfer pracujących. Pierwszy tego typu koncert odbył się w listopadzie przy udziale władz państwowych, miejskich i przedstawicieli różnych miejscowych organizacji. Na koncert (cena wstępu: 20 gr.) przybyło z górą 1000 osób, co jest najbardziej wymownym świadectwem pożyteczności podjętej przez Tow. Muz. akcji. W koncercie wzięła udział orkiestra symfoniczna Tow. Muz. (Nowowiejski: uwertura „Swaty Polskie", J. Strauss: walc „Opowieści z wiedeńskiego lasu"), chór mieszany „Św. Cecylia" (pieśni Wiechowicza, m. inn. „Mruczkowe bajki") oraz solista Wacław Lewandowski (Chopin: Nokturn cis, mazurek cis, walc cis, Ballada As). Koncerty popularne mają odbywać się co miesiąc, przy czym przewidziane są wyjazdy do okolicznych miast.

Serię zapowiedzianych sześciu koncertów abonamentowych otworzył recital Józefa Turczyńskiego. Indywidualność tego artysty wystąpiła najwyraźniej na tle utworów, oznaczających się monumentalizmem konstrukcji. Żywiołowy temperament, objawiający się m. inn. w silnych kontrastach natury dynamicznej i agogicznej jest bodaj jedną z najbardziej istotnych cech jego pianistycznego stylu. Mówiła o tym porywająca interpretacja Chaconny Bach-Busoniego, jak również wykonanie wielkiej sonaty es-moll Paderew-

skiego. Pewne nieopanowanie wyczuwało się natomiast w miniaturowej sonacie A-dur Schuberta, utworu najwyraźniej obcego indywidualności artysty. Ujmującą zaletą Turczyńskiego jest jego powściągliwość w demonstrowaniu palcowej wirtuozerii dla efektu; na planie pierwszym stoi zawsze samo dzieło. Jest to zaleta niezmiernie cenna, zwłaszcza w odniesieniu do muzyki Chopina, która nie znosi jakiejkolwiek zewnętrznej ekwilibrystyki. Czystością i szlachetnością interpretacji odznaczało się zwłaszcza wykonanie Ballady As-dur, Scherza — cis moll i Tarantelli.

Odbyły się dwie audycje „Collegium Musicum" przy Miejskim Konserwatorium Muz. (październik i listopad). Pierwsza, poświęcona muzyce francuskiej, przyniosła w programie: utwory fortepianowe Debussy'ego, Ravela i Poulenc'a wykonane z dobrym wyczuciem stylu przez St. Pawlikowską, oraz Septet z trąbką Saint-Saëns'a. (Zespół kameralny Miejsk. Konserw. Muzycznego). W audycji drugiej wystąpił popularny w Wielkopolsce „Polski kwartet smyczkowy" z Poznania w składzie: Zdzisław Jahnke, Władysław Witkowski, Tadeusz Szulc i Dezyderiusz Danczowski. Program obejmował: Beethovena kwartet op. 18 Nr. 2 oraz kwartet c-dur Maliszewskiego. Poza tym, w składzie uzupełnionym drugą altówką (Jan Rakowski), zespół wykonał przepiękny kwintet c-moll Mozarta. Należy podkreślić świetną formę zespołu, objawiającą się zarówno w szczegółach technicznych, jak przede wszystkim w wewnętrznej kulturze intrepretacyjnej. Na tym poziomie kwartetowej sztuki trudno już mówić o indywidualnościach poszczególnych artystów — pochłania je indywidualność zespołu. A to jest przecież ostatecznym celem i ideałem zespołowego muzykowania. Mimo ciągle jeszcze mało u nas popularnej muzyki kwartetowej, koncert cieszył się dużym powodzeniem. Objawem szczególnie miłym był liczny bardzo udział młodzieży szkolnej, która dla spraw muzycznych zaczyna objawiać coraz żywsze zainteresowanie (czyżby pierwsze owoce pożytecznej akcji przymusowych audycyj szkolnych?).

Wystąpił także drezdeński kwartet smyczkowy, zespół o pięknej tradycji, przechodzący jednak obecnie wyraźny kryzys formy. Zmiana w obsadzie (pierwszy skrzypek) podziałała najwyraźniej ujemnie na poziom zespołu. Mimo precyzji technicznego wykonania, zespół nie wykazuje wewnętrznej spoistości i jednolitości interpretacyjnej w takim stopniu, jakiego po nim wolno się było spodziewać. Drezdeńczycy grali: Beethovena kwartet c-dur op. 59, serenadę H. Wolfa, fragment kwartetowy Schuberta i kwartet d-dur Borodina.

Zespół opery warszawskiej z Karwowską, Popławskim i Mossakowskim wystąpił gościnnie w Teatrze Miejskim w „Poławiaczach Pereł" Bizet'a. Gdyby nie wzgląd natury materialnej („Poławiacze" mają małą obsadę solistów) można by mieć pretensję do wykonawców o niezbyt fortunny wybór opery. „Poławiacze" nie są bowiem dziełem ani oryginalnym, ani muzycznie wartościowym. Mimo to opera cieszyła się bardzo dużym powodzeniem, w czym główna zasługa świetnie dysponowanego Mossakowskiego. Przedstawieniem dyrygował Jerzy Sillich.

Z dorocznym koncertem wystąpił jeden z najbardziej ruchliwych chórów miejscowych: „Św. Cecylia", wykonywując m. in. poraz pierwszy w Bydgoszczy „Motety Kopernikowskie" T. Z. Kasserna.

Na grudzień zapowiedziany jest drugi koncert abonamentowy Towarzystwa Muzycznego z udziałem J. Bendera i St. Jarzębskiego oraz w ramach imprez „Collegium musicum" audycja III-cia w wyk. orkiestry kameralnej i solisty L. Geislera (waltornia) z Poznania.

Alfons Rösler

KRAKÓW

W poprzednim sprawozdaniu rola piszącego te słowa była bardzo przykra, trzeba bowiem było dojść do wniosku, że życie muzyczne Krakowa przedstawia się prawie tragicznie. Ostatni natomiast okres przyniósł znaczną poprawę. Repertuar opery wprawdzie nadal obraca się w granicach sztuk dawno ogranych, nie mniej jednak podnieść trzeba, że poziom wykonania poprawił się w sposób widoczny, czego dowodem mogło być choćby wystawienie „Poławiaczy pereł". Sukcesem jednak nieprzeciętnym jest pozyskanie do Rigoletta" Toti dal Monte i Montesanto. Oboje ci śpiewacy, to artyści o światowej sławie, żałować tylko trzeba, że ich koncert w „Starym teatrze" odbył się w dniu pogotowia przeciwlotniczego, kiedy całe miasto tonęło w ciemnościach. Rezultatem tego zbiegu okoliczności były beznadziejne pustki na sali.

Poza tym bawili w Krakowie dwaj pianiści: I. Ungar i R. Koczalski. Pierwszy z nich należy do ulubieńców naszej publiczności, drugi, jakkolwiek nie jest w Krakowie tak popularny, przedstawia typ gry daleko bardziej dojrzały i wytrawny.

Miejscowe organizacje muzyczne wykazały również bardziej ożywioną działalność. I tak w ramach listopadowego poranku symfonicznego odbył się koncert organizowany wspólnie przez Związek Chórów Województwa Krakowskiego i Krakowską orkiestrę symfoniczną, poświęcony Władysławowi Żeleńskiemu. Był to przekrój przez twórczość kompozytora dokonany w sposób celowy i w granicach możliwości wyczerpujący, czego dowodem umieszczenie w programie utworów chóralnych, orkiestralnych, kameralnych, wyjątków z opery i pieśni. Przyznać trzeba, że niektórych z tych dzieł słuchało się po raz pierwszy, przy czym ten „nieznany" Żeleński budził szacunek słuchaczy, jako kompozytor nie torujący wprawdzie nowych dróg, ale bez wątpienia stojący na pewnym gruncie w zakresie swojego stylu. Jako wykonawcy wystąpili: M. Karwowska (śpiew), W. Syrewicz (skrzypce), O. Martuszewicz i S. Korzeniakówna (fortepian), dyrygowali: B. Wallek-Walewski, J. Kisza i S. Profic, słowo wstępne wygłosił prezes C. Zawiłowski.

Imprezą, która skierowała uwagę publiczności na stosunkowo mało u nas znany teren muzyki religijnej, był Tydzień poświęcony tej muzyce, organizowany przez Związek Chórów Kościelnych Archidiecezji Krakowskiej. W ramach tego przedsięwzięcia wystąpił chór Ks. Salezjanów pielęgnujący szlachetną tradycję sztuki polifonicznej oraz chór Towarzystwa Oratoryjnego z programem współczesnym. Ponadto odbyły się odczyty ks. dr. Hieronima Feichta, ks. kan. Władysława Wargowskiego i in.

Koncerty Stowarzyszenia Młodych Muzyków cieszyły się jak zwykle ogromną frekwencją publiczności. Przyniosły nam one kilka nowych kompozycyj polskich, wśród nich bardzo interesującą i wartościową Sonatinę na obój i fortepian Władysławy Markiewiczówny. Jako wykonawców słyszeliśmy pp.

Marię Bieńkowską, Marię Feherpataky (śpiew), W. Kałkę (skrzypce), Z. Poźniakową, A. Müllera (fortepian), F. Nierychłę (obój) i Krakowski Zespół Instrumentalny. Ostatni koncert w Stowarzyszeniu był recitalem młodego, rokującego piękne nadzieje pianisty Adama Galera.

Wł. P.

LWÓW

Na wstępie można z zadowoleniem stwierdzić, że skromny — jak dotąd — początek nowego sezonu koncertowego spotkał się na ogół z żywszym niż w ubiegłych latach zainteresowaniem publiczności. A ponieważ we Lwowie mamy obecnie trzy — jak by można określić — ośrodki, zajmujące się organizacją koncertów, tj. kierownictwo Filharmonii lwowskiej, biuro koncertowe M. Tuerka i Towarzystwo Przyjaciół Muzyki, należy przeto mieć nadzieję, że i sprawa ruchu muzycznego we Lwowie w obecnym sezonie będzie przedstawiać się lepiej niż dotąd.

Sezon koncertowy zainaugurowały Filharmonia lw. (2 koncerty) jak też biuro M. Tuerka i Towarzystwo Przyj. Muz. (po jednym koncercie). Dyrygentami koncertów filharmonicznych byli: Czesław Lewicki i dr. Adam Sołtys, którzy mieli na ogół trudne zadanie kierowania zespołem jeszcze mało zgranym, dzięki czemu też wykonania poszczególnych punktów programu nie we wszystkich szczegółach wypadły poprawnie, jak w utworach Vivaldiego, Mozarta, Brahmsa (symfonia D-dur). Z szeregu innych wykonanych utworów, jak M. de Falli (wyj. z „Récit du pecteur"), Beethovena, Prokofiewa (symf. klasyczna), M. Sołtysa, zwróciła uwagę jako nowość przede wszystkim Symfonia na głos Z. Kasserna, doskonale interpretowana, przy współudziale dyrygenta dr. A. Sołtysa, przez E. Bandrowską-Turską.

Z uznaniem należy poza tym podnieść, że coraz częściej można stwierdzać próby uwzględniania (zresztą nie tylko w dziedzinie muzyki) regionalnego dorobku kulturalnego, którym zainteresowanie jest ze względów lokalnych zawsze na ogół dość żywe. Tak też było w związku z wykonaniem — co prawda akademickiej — uwertury J. Ruckgabera, przez długie lata w połowie ubiegłego wieku dyrektora Towarzystwa Muz. we Lwowie.

Z solistów bawili we Lwowie jeszcze: M. Münz, który wykonał koncert A-dur Liszta z tow. orkiestry pod dyrekcją Cz. Lewickiego, nadto I. Dubiska oraz Raul Koczalski. Program interesującego recitalu I. Dubiskiej zawierał m. in. utwory Tartiniego, Bacha, Brahmsa, kaprysy Paganiniego, Szymanowskiego, oraz Nowaczka (Perpetuum mobile — bisowane).

Bardzo gorącym przyjęciem przez publiczność cieszył się wieczór dzieł Fr. Chopina w wykonaniu R. Koczalskiego. Jego tak romantyczne, rzadko dziś u innych spotykane, podejście do dzieł Chopina (z usunięciem techniki wykonania na drugi plan) widocznie ujęło słuchaczy, co jest obecnie bardzo symptomatyczne.

Na początek grudnia zapowiada się dalsze wzmożenie ruchu koncertowego, którego oczekujemy z wielką ciekawością.

J. J. Dunicz

POZNAŃ

Dziesięć lat temu, za dyrekcji Stermicha wystawiano tutaj Giocondę Ponchiell'ego. Nikt tego jednak dziś nie pamięta. Ostatnie wznowienie tej ope-

ry trzeba zatem traktować jako premierę, wystawioną zresztą tylko pod kątem widzenia uzupełniania repertuaru także drugorzędnymi, zapasowymi pozycjami, jakich barok operowy pozostawił po sobie niemało. Dziś opery te, pod względem muzycznym tak naiwnie eklektyczne, nie mogą oczywiście liczyć na tyle powodzenia, ile miały za czasów swej młodości, lecz nie są one bez znaczenia, jeśli idzie o charakterystykę stylu operowego tego czasu. Wznawianie ich dziś jest zatem pożyteczne, choćby tylko ze względów dydaktycznych. Trzeba się jednak uzbroić w dużo życzliwej pobłażliwości i pamiętać ustawicznie o obowiązującej perspektywie historycznej, aby móc w ogóle patrzeć na spiętrzone niedorzeczności libretta, sztucznie podtrzymywane zapożyczanymi przeważnie bufiastymi okazałościami frazy i brzmienia orkiestry. Obsadę miała Gioconda jaknajlepszą, bo kobiece role śpiewały takie siły, jak np.: Zawadzka, Roessler-Stokowska i Szabrańska, a z panów: Woliński, Urbanowicz, Maj — czyli najlepsze siły sceny tutejszej. Dyrygował kap. Barański, a reżyserską pieczę sprawowała p. Janowska-Kopczyńska. Był także rozumie się balet, ale produkował się tak, jak w każdej innej Aidzie lub Rigolecie. Sztance i numerki.

Z dużym powodzeniem wznowiono poza tym Toskę z p. Wermińską w tytułowej roli.

Na IV koncercie symfonicznym pierwszy raz przy pulpicie w Poznaniu pokazał się p. Bierdiajew, dyrygujący — o ile z pierwszego wejrzenia można sądzić — energicznie i impulsywnie, a pod względem muzycznym uczuciowo i rozlewnie — znów, o ile można co wnioskować z jednostronnie ułożonego programu (Czajkowskiego czwarta oraz Romeo i Julia, ponadto akompaniament do koncertu skrzypcowego Mendelssohna). Solistą był p. Niemczyk z Gdańska, grający muzykalnie, lecz nie dość czujnie, jeśli idzie o wytrzymanie jednolitej linii stylu.

Towarzystwo Muzyczne wystąpiło z koncertem o programie mieszanym, złożonym z produkcji orkiestry (dyr. Poradowski) i chóru (dyr. Broniewski), a także organów solo (prof. Rutkowski z Warszawy). W części orkiestrowej m. in. zespół zaprodukował „Tryptyk" Poradowskiego, utwór dobrze brzmiący i nietrudny ani stylistycznie ani technicznie. Chór (połączone zespoły Towarzystwa Muzycznego i „Lutni" z Szamotuł) wykonał dwa utwory Nowowiejskiego: motet „Parce Domine" z oratorium „Znalezienie Św. Krzyża" oraz pieśń o Matce Boskiej Szamotulskiej (niesłusznie nazwaną motetem, tak zresztą, jak i „Parce Domine" nie jest motetem, lecz zwykłą, trzyczęściową pieśnią chóralną).

„Parce Domine" jest utworem doskonale brzmiącym i pisanym (bardzo dawno) z całym poczuciem odpowiedzialności artystycznej. Natomiast pieśń o Matce Boskiej Szamotulskiej nie jest tak pisana i nie może być uważana za poważną pozycję w olbrzymim i pełnym rozgłosu dorobku Szambelana Nowowiejskiego. Chóry umiały dobrze swe partie i śpiewały starannie.

Bronisław Rutkowski grał dziewiątą symfonię organową mistrza Nowowiejskiego. Mistrz zna dobrze organy i umie znaleźć w nich podnietę dla swej wyobraźni twórczej. Lubi tutti wibrujące, barokowe, olbrzymie, a nasza katarynka w auli uniwersyteckiej ledwie dyszy, więc na podmogę dodał

mistrz jeszcze trąby, dmące gromko z balkonu i dialogujące z organami w ostatniej części (Bogarodzica). Pomimo to najciekawszym muzycznie jest scherzo, i najlepiej technicznie zrobione.

Jakim sposobem wyciągnął Rutkowski z naszych organów tyle plastyki, koloru, i przejrzystości, to już jest jego tajemnica!

„Echo" dało koncert, poświęcony góralszczyźnie. Był w programie chór, była kapela, był fortepian, był śpiew solowy — słowem taki światowid góralski, któregośmy mieli obserwować ze wszystkich stron muzycznych. Ale najciekawsze były jednak te dobrze już nam znane lica góralszczyzny, pokazywane w chórze nie od dziś przez Walewskiego, a w fortepianie przez Szymanowskiego (b. ciekawie w kilku szczegółach grane przez Lisickiego mazurki). Z nowych utworów chóralnych, których było pięć (rezultat konkursu Tow. Tatrzańskiego) uwagę zatrzymuje tylko Walewski swoją „Muzyką", stylizowaną na góralszczyznę. Walewski ma swój własny język w twórczości góralskiej, swój styl i swoją własną, dziś już b. wysoką technikę. To są rzeczy nie dość znane, bo wartościowe utwory Walewskiego nie są dostępne dla przeciętnego chóru i dlatego nie śpiewane. Śpiewa je Echo poznańskie i Echo krakowskie, pozatem nikt. W swej ostatniej „Muzyce" nic wybitnie nowego Walewski nie zaprezentował, dał tylko bardziej wyrafinowaną technikę i skoncentrowany wyraz (Walewski bywa nieraz zbyt rozwlekły. Tu właśnie tego uniknął.

Echo brzmiało pięknie, choć nie wszystko miało dobrze opracowane. Najlepiej brzmiały rzeczy z dawnego repertuaru. Świetna suita Kasserna tym razem zaśpiewana była naprawdę znakomicie.

Dyrygował Raczkowski.

P. Szabrański poza partią solową w suicie Kasserna wykonał jeszcze trzy opracowania pieśni góralskich Nowowiejskiego. Akompaniował Bronisław Młodziejowski.

St. Wiechowicz

TORUŃ

Orkiestra Symfoniczna Pom. Tow. Muzycznego zaprezentowała się dwukrotnie w dn. 4 grudnia. O godz. 12 odbył się poranek symfoniczny pod dyr. Zofii Godlewskiej, stałej kierowniczki zespołu toruńskiego. Ten drugi w bieżącym sezonie występ orkiestry przyniósł prawdziwy zaszczyt zdolnościom pedagogicznym i dyrygenckim p. Godlewskiej. Symfonia B-dur nr. 5 — Schuberta, zupełnie nieromantyczna, skromna, w klasycznym, „mozartowskim" stylu napisana, a przez przejrzystość swej faktury wymagająca wiele precyzyjności, zarówno w staccatowych biegnikach smyczków, jak i rozplanowaniu brzmienia kameralnej obsady instrumentów dętych, — opracowana i wykonana była w sposób wysoce artystyczny. Muzykalność i umiejętność dyrygentki zaznaczyły się tu dobitnie, dając świadectwo wartości jej celowej pracy nad zespołem, który dziś stanowi już prawdziwie wartościową jednostkę artystyczną. Poranek, którego program zawierał także koncert skrzypcowy Mendelssohna, transmitowany był przez Rozgłośnię Pomorską na fali ogólnopolskiej.

Tego dnia odbył się także wieczorny koncert syfoniczny w wyk. tej samej

orkiestry pod dyr. Lucjana Guttry'ego. O walorach tego uzdolnionego dyrygenta mieliśmy okazję już niejednokrotnie pisać z racji jego występów w Toruniu w ub. sezonie.

I tym razem temperament i muzykalność p. Guttry'ego odniosły należyty sukces. Program zawierał utwory wykonane na poranku, uwerturę Egmont-Beethovena oraz wykonany poraz pierwszy utwór organowy J. Boehma — Chorał i Fugę w doskonale brzmiącej instrumentacji symfonicznej Guttry'ego.

Solistą obu koncertów był znany skrzypek Zdzisław Roesner z Gdyni, który w „Koncercie" Mendelssohna zaprezentował grę solidną, staranną zarówno w interpretacji jak i wykończeniu szczegółów technicznych.

Życie muzyczne Pomorza, dzięki oddziaływaniu Pom. Tow. Muz. stale przybiera na intensywności. Ostatnio utworzony został Oddział Pom. Tow. Muz. we Włocławku, rozpoczynający na swym terenie ożywioną działalność przy poparciu miejscowych władz i społeczeństwa. Na czele zarządu oddziału stanął prezes sędzia Stefan Cygański.

W Brodnicy miejscowy oddział P.T.M. założył własną szkołę muzyczną, która dzięki ideowości i ofiarności miejscowych muzyków z por. Dawidowiczem, kapelmistrzem wojskowym, na czele, oraz poparciu społeczeństwa zapowiada jaknajlepszy rozwój. Zebrało się już około 100 uczni.

Na styczeń zapowiedziany jest pierwszy zjazd delegatów oddziałów Pom. Tow. Muz. na którym wybrany zostanie Zarząd Główny P.T.M. Niewątpliwie rozpocznie to nową erę w życiu tej, tak dla kultury Pomorza cennej organizacji.

Cantus.

Z WYBRZEŻA

Wśród niewielu koncertów, które w ostatnim czasie miały miejsce w Gdyni i Gdańsku na plan pierwszy wysunął się „ormuzowski" zbiorowy występ naszych czołowych artystów: Dubiskiej, Bendera i Nadgryzowskiego. Poziom tego koncertu był b. wysoki i zdawać by się mogło, że tej miary artyści powinni zgromadzić tłumne audytorium — niestety w Gdyni, a szczególnie w Gdańsku sala była prawie pusta.

Recital wiolonczelowy dyr. K. Wiłkomirskiego był pod każdym względem interesującą muzycznie imprezą ze względu na niebanalny program (Bach, Weber, Różycki, Chopin, Czajkowski, Hindemith i inni), oraz ze względu na poważne i solidne podejście do utworów przez tego doskonałego muzyka. Poza tym odbył się w Gdyni koncert gen. E. Orlicz-Dreszerowej (śpiew) i A. Wąsowskiego, który już kilkakrotnie w Gdyni występował.

I to wszystko jeśli chodzi o imprezy wyłącznie muzyce poświęcone.

Reszta to dorywcze okraszanie muzyką akademii, koncertów dobroczynnych itp., w których udział brali nieraz wybitni artyści.

Największą tego rodzaju imprezą była Akademia z okazji 20-lecia Odzyskania Niepodległości z udziałem orkiestry Marynarki Wojennej (znakomicie przygotowanej przez nowego dyrygenta Kpt. Olszewskiego), chóru „Symfonia" pod dyr. prof. Szkoły Muzycznej W. Betlejewskiego oraz znanych solistów A. Szlemińskiej, W. Niemczyka i Lewińskiego.

W Gdańsku odbyły się również występy chórów miejscowych i orkiestry

pod dyr. Cywińskiego, a zainteresowanie wzbudza koncert jubileuszowy v.-dyrektora konserwatorium toruńskiego Z. Moczyńskiego, organizowany przez miejscowe chóry.

Gdyńskie Tow. Muzyczne organizuje nadal koncerty w Gdyni i zamierza tym razem zaprosić profesorów Szkoły Muzycznej w Gdyni — K. Wyrobek-Roesnerową (fort.), J. Gorzechowską (śpiew) i dyr. Z. Roesnera (skrzypce).

Audycje szkolne w liczbie sześciu odbyły się już dla szkół średnich i powszechnych i pozostają nadal w ręku profesorów Szkoły Muzycznej.

W dniu 7 bm. zmarła w Gdyni w wieku 69 lat znana pianistka, uczennica ś. p. Michałowskiego *Zofia Janczewska-Rybałtowska.*

Do ostatniej chwili, mimo podeszłego wieku ś. p. Rybałtowska brała czynny udział w życiu muzycznym Gdyni i, ucząc w Szkole Muzycznej im. Fr. Chopina, zjednała sobie głęboką miłość kolegów i uczniów za pełną młodzieńczego zapału pracę i głęboką wiedzę muzyczną. Była uczennicą Roguskiego, Zawirskiego, Michałowskiego, Noskowskiego, Leszetyckiego, Breithaupta.

Koncertowała w Warszawie, Łodzi, Kijowie, Berlinie (pierwszy recital w sali Bechsteina 1903 r.), Szwajcarii, Lipsku — wszędzie z pełnią powodzenia i jaknajpochlebniejszą krytyką.

W 1911 r. otrzymała klasę gry fortepianowej w Konserwat. Sterna w Berlinie, a w r. 1927 zamieszkała we Lwowie nie zaniedbując muzyki i koncertując nadal.

Od r. 1934 przeniosła się do Gdyni, gdzie objęła klasę gry fortepianowej w Szkole Muzycznej im. Fr. Chopina.

Świat muzyczny traci w ś. p. Zmarłej fanatyczkę i entuzjastkę muzyki, do ostatniej chwili życia oddaną całą duszą umiłowanej sztuce i kształceniu młodego pokolenia. Cześć Jej pamięci.

Kaszuba.

Z ORMUZU

W grudniu odbyły się następujące objazdy koncertowe na prowincji: Lida, Nowogródek, Baranowicze, Stołpce, Nieśwież, Wołkowysk, Słonim, Swisłocz — A. Szlemińska (sopr.), K. Wiłkomirski (wiolончz.) i K. Bogacka (akomp.).

Wołyń — E. Umińska (skrzypce) i Z. Dygat (fort.).

Ostrów Mazowiecka, Ostrołęka, Łomża — J Zwidrynówna (sopr.) i P. Lewiecki (fort.).

Krasnystaw, Tomaszów Lub., Hrubieszów, Chełm, Puławy — E. Bender (bas), S. Jarzębski (skrzyp.) i S. Nadgryzowski (akomp.)

Radom — J. Zwidrynówna (sopr.) i S. Staniewicz (fort.).

Płock, Gostynin — S. Jarzębski (skrzyp.), M. Zabejda-Sumicki (ten.) S. Nadgryzowski (akomp.).

Skierniewice — H. Lipowska (sopr.), T. Wojtaszewska (fort.) i Orkiestra 18 p. p. pod dyr. S. Janiszewskiego i K. Wójcika.

W Warszawie — oprócz audycji w szkołach — zorganizowana była audycja dla liceów w Filharmonii z udziałem Ork. Symf. F. W. pod dyr. S. Jani-

szewskiego, Chóru Wydziału Naucz. Kons. Warsz. pod dyr. W. Laskiego, H. Lipowskiej (sopr.) i B. Rutkowskiego (prelekcja).

Ogólny wynik działalności ORMUZ-u w I półroczu wykazuje około 80 zorganizowanych koncertów i 320 audycji dla młodzieży szkolnej, razem 400 produkcji.

ZE STOWARZYSZENIA MIŁOŚNIKÓW DAWNEJ MUZYKI

W grudniu odbyły się dwie audycje, na któych wykonano: J. S. Bach: 2 Suity angielskie g i d (Z. Rabcewiczowa), Suita E na skrzypce (S. Rachoń), Koncet potrójny a (P. Lewiecki, S. Rachoń, E. Wojakowski), Geistliche Lieder (B. Korwin-Krukowska); G. F. Haendel: Kantata „Lass, teures Herz" na sopran i b. c. (I-sze wykonanie); C. Ph. E. Bach: Trio B na skrzypce, flet i fortepian; J. Haydn: Symfonia „Pożegnanie" fis Nr. 18 (Orkiestra Kameralna pod dyr. O. Straszyńskiego) i L. Beethoven: Sonata E op. 109 (Z. Rabcewiczowa).

KRONIKA

POLSKA

Warszawa

8 grudnia zakończyła życie w Warszawie sławna śpiewaczka Stanisława Korwin - Szymanowska, siostra Karola Szymanowskiego i najlepsza interpretatorka jego pieśni. Pogrzeb i odprowadzenie zwłok na dworzec w celu przewiezienia ich do Lwowa odbył się 10 grudnia.

*

27 listopada odbyło się posiedzenie Komisji Kwalifikacyjnej Polskiego Towarzystwa Muzyki Współczesnej w składzie: *Drzewiecki, Fitelberg, Lefeld, Régamey, Sikorski,* na którym z 33 nadesłanych utworów 19 kompozytorów wybrano do przedstawienia jury międzynarodowemu, stosownie do regulaminu ustalonego przez londyńskie zebranie delegatów, 8 utworów, w tym 5 symfonicznych: Witold *Lutosławski* — „Wariacje symfoniczne", Roman *Palester* — „Suita symfoniczna", Michał *Spisak* — „Dwa Psalmy na chór mieszany i orkiestrę", Antoni *Szałowski*— „Uwertura", Bolesław *Woytowicz* — „Wariacje w formie symfonii", oraz 3 kameralne: Jerzy *Fitelberg* — „IV kwartet smyczkowy", Roman *Palester* — „Koncert na saksofon i orkiestrę kameralną" i Antoni *Szałowski* — „Trio na obój, klarnet i fagot".

Międzynarodowe jury obradować będzie w Warszawie między 27 a 29 grudnia b. r.

Bytom

13 listopada odbył się w Nowym Bytomiu uroczysty jubileuszowy koncert symfonicznej orkiestry huty „Pokój". Orkiestra, która uchodzi za jeden z najlepszych zespołów na Śląsku, obchodziła 50-lecie istnienia. Program zawierał „Bajkę" *Moniuszki,* „Koncert skrzypcowy" *Karłowicza* w wykonaniu

J. *Salacza*, „V Symfonię" *Beethovena* i uwerturę *Wagnera* „Rienzi". Dyrygował Józef *Kalisz*.

Gdynia

10 lutego 1939 r., jako w rocznicę przejęcia morza — zostanie przyznana nagroda naukowo - artystyczna Im. Żeromskiego, ufundowana przed 3-ma laty. Ubiegać się o nią mogą także muzycy. Posiedzenie komitetu nagrody odbędzie się w końcu grudnia b. r.

Katowice

W wyniku I polskiego konkursu, zespołów kameralnych dętych, zorganizawanego przez Tow. Muzyczne w Katowicach — pierwszą nagrodę w dziale kwintetów otrzymał Katowicki Zespół Kameralny Instrumentów Dętych, pod kierownictwem prof. W. Smyka. Tenże zespół otrzymał także pierwszą nagrodę w dziale kwartetów. Z tercetów — pierwsza nagroda przypadła Warszawskiemu Zespołowi Kameralnych Instrumentów Dętych, pod kierunkiem prof. S. Śnieckowskiego. Nagrodę Ministerstwa Spraw Wojskowych otrzymał Zespół Kameralny Instrumentów Dętych (kwartet), lublinieckiego pułku piechoty. Drugą nagrodę, ufundowaną na miejscu przez przedstawiciela Ministerstwa Spraw Wojskowych — przyznano Zespołowi Kameraln. Instrum. Dętych pułku piechoty w Białej Podlaskiej. Wreszcie nagrodę pocieszenia, ufundowaną przez prof. S. Śnieckowskiego otrzymał zespół, złożony ze słuchaczy Warsz. Konserwatorium.

Lwów

W listopadzie obchodził 30-lecie swojej działalności Związek Teatrów i Chórów Ludowych szerzący na wsi zamiłowanie do uprawiania muzyki i śpiewu.

Mołodeczno

Towarzystwo muzyczne w Mołodecznie otworzyło szkołę muzyczną, pod kierownictwem M. Męczyńskiej - Skotnickiej. Uruchomiono 3 klasy: fortepianu, śpiewu solowego i instrumentów smyczkowych.

Poznań

Program grudniowego niedzielnego koncertu, z cyklu organizowanego przez Poznańskie Towarzystwo Muzyczne — wypełniły utwory 2 poznańskich kompozytorów Feliksa Nowowiejskiego i B. Poradowskiego.

*

W najbliższym czasie ukaże się w Poznaniu przewodnik operowy, opracowany przez dr Tadeusza Nowakowskiego, poznańskiego muzykologa, oraz przewodnik operetkowy tegoż autora. Będą to pierwsze tego rodzaju wydawnictwa polskie. W Niemczech przewodniki takie ułatwiające słuchaczowi orientację — są w użyciu, żeby wymienić chociażby znany przewodnik koncertowy Kretchmara, czy przewodniki operowe Neitzla, Schlesingera, Strantza i inne.

Toruń

Kompozytor toruński J. H. Wieczorek, ukończył koncert na altówkę i orkiestrę. Jest to bodaj pierwszy tego rodzaju koncert w naszej literaturze muzycznej.

Muzycy polscy i muzyka polska zagranicą

Pamiętniki Paderewskiego, opublikowane w londyńskim Sunday Times, ukażą się niedługo w tłumaczeniu francuskim. Jak już donosiliśmy, polskie tłumaczenie tych pamiętników ukaże się w najbliższych tygodniach.

*

4 grudnia wykonano w Paryżu z olbrzymim powodzeniem „Stabat Mater" Szymanowskiego.

*

W Londynie dał koncert Józef Turczyński grając między innymi sonatę op. 21. Paderewskiego i kompozycje Chopina.

*

Na 9 koncercie symfonicznym B.B.C. (Angielskie radio) — wykonano między innymi uwerturę Szałowskiego pod dyrekcją Nadi Boulanger.

*

Do wiadomości podanej przez „Revue Musicale" (r. 1938, nr. 186, str. V) zakradła się dosyć kompromitująca pomyłka. Mianowicie redakcja chcąc zapewne napisać o śmierci Aleksandra Michałowskiego — pomyliła wielkiego pianistę ze znanym skrzypkiem, żyjącym i wykładającym w Warszawie: prof. Mieczysławem Michałowiczem. O tym, że chodzi jednak o Aleksandra Michałowskiego świadczy dodane objaśnienie: „spécialiste réputé de Chopin".

*

Janina Hupertowa śpiewała w listopadzie na koncercie symfonicznym w Rydze oraz w Helsinki. Program obejmował między innymi szereg pieśni i arii kompozytorów polskich.

ANGLIA

Londyn przyłącza się z kolei do miast organizujących międzynarodowe festiwale muzyczne. Pierwszy z nich odbędzie się w czasie od 23.IV. do 28.V.1939 r. Wśród zaangażowanych kapelmistrzów wymieniają między innymi Toscaniniego, Bruno Waltera, Thomas Beecham'a. Koncerty i przedstawienia będą się odbywały nie tylko w samym Londynie, lecz także w Cambridge, Oxfordzie, Glyndenbure i Canterbury.

*

W Londynie wystawiono ostatnio balet Hindemitha „Nobilissima Visione" pod dyrekcją samego kompozytora. Treść dzieła tego oparta jest na życiu św. Franciszka z Assyżu.

EGIPT

Międzynarodowe Towarzystwo Muzyki Współczesnej utworzyło swoją sekcję w Egipcie. Jedną z przedstawicielek współczesnej muzyki egipskiej jest Behidia - Hefer, której kompozycje były w Egipcie niedawno wykonane.

FRANCJA

W paryskiej Sainte Chapelle odbyły się w listopadzie 3 audycje poświęcone mszom „l'Homme Armé", skomponowanym w Średnich Wiekach przez muzyków Sainte Chapelle. Słowa, stanowiące tytuł tych mszy, trochę dziwne w zestawieniu z muzyką kościelną, — są początkiem ulubionej melodii prowansalskiej z XIII w., na której każdy prawie wybitniejszy kompozytor od czasu I Szkoły Niderlandzkiej aż do Palestriny włącznie budował msze, używając jej, podobnie zresztą jak i innych znanych wówczas melodii („O rosa bella" czy „Adieu mes amours") za tenor, pełniący przewodnią rolę w polifonicznych splotach mszy.

*

„Revue Internationale de Musique" zrobiła ostatnio ankietę na ważki i nader delikatny równocześnie temat — stosunku Państwa do artystów.

ITALIA

Ostatnio La Scala, podobnie jak szereg włoskich oper znalazła się pod zarządem superintendenta. Został nim mianowany Gino Marinuzzi, dotychczasowy jej kapelmistrz. By umożliwić La Scali dawanie regularnych przedsta-

wień i pokrycie związanych z tym ogromnych wydatków — przyznano jej obecnie prawo pobierania podatku (w wysokości 2% dochodu brutto) od wszelkich przedstawień i widowisk, jakie się odbywają w Mediolanie i okolicy. W widowiska opodatkowane włączone są także wyścigi konne, mecze bokserskie, footballowe, zawody cyklistów, dancingi itp. Czyby to nie był przykład godny naśladowania wszędzie, gdzie opera musi walczyć z trudnościami finansowymi?

*

Historia muzyki, podobnie jak i historia sztuki nie może się obejść bez „oglądania" omawianych dzieł, które zresztą niejednokrotnie, jako zachowane w jednym rękopisie, są niedostępne nawet dla badaczy. Toteż wszystkie kraje, mogące się pochlubić dorobkiem artystycznym, jak Anglia, Austria, Francja, Hiszpania, Niemcy wydają swoją spuściznę muzyczną w krytycznych opracowaniach. Od kilku lat Włochy również publikują „Instituzioni e monumenti musicali" (analogiczne do Denkmäler Deutscher Tonkunst), obejmujące dzieła od 16 do 18 w. Na ukończeniu jest też wydanie kompletu dzieł Claudio Monteverdiego (35 tomów pod redakcją Malipiero). Na uczczenie 450-letniej rocznicy urodzin sławnego polifonisty Orazio Vecchio (przypadającej w 1950 r.), miasto jego rodzinne Modena — podjęło inicjatywę wydania wszystkich jego utworów (w 15 tomach). O przygotowaniu do druku kompletnego wydania dzieł Palestriny już donosiliśmy. — U nas niestety sprawa publikacji dorobku polskiej twórczości artystycznej jest niezałatwiona. Po „Monumenta Musicae Sacrae in Polonia" Ks. Surzyńskiego, obejmujących zaledwie kilka nazwisk i wcześniej jeszcze wydanych przez J. Cichockiego Psalmów Gomółki i Mszy Gorczyckiego — Towarzystwo Miłośników Dawnej Muzyki publikuje w miarę możności utwory dawnych mistrzów polskich. Z zazdrością się jednak czyta o dużych subwencjach, przyznawanych przez inne kraje, na cele ratowania z zapomnienia ich dorobku artystycznego i porównywuje się je z środkami, jakimi się u nas rozporządza.

*

27 kwietnia 1939 r. rozpocznie się florencki festiwal muzyczny, „Maggio Fiorentino". Protektorat nad nim objęła, małżonka następcy tronu włoskiego — Księżna Piemontu, która sama będąc dobrą pianistką interesuje się żywo życiem muzycznym Italii i popiera różne imprezy artystyczne nie tylko swym autorytetem, lecz także finansowo. Program tego festiwalu obejmie: 8 oper, 4 oratoria i kilkanaście koncertów symfonicznych.

*

W Neapolu postanowiono wznieść pomnik Carusa.

NIEMCY

W Kolonii orkiestra Gürzenich obchodziła 50-lecie swego istnienia.

*

W Mannheimie odbył się w listopadzie festiwal poświęcony Brucknerowi.

*

Wystawa muzyki zwyrodniałej, przeniesiona z Düsseldorfu do Weimaru — stanie się permanentna, przy czym przewiduje się wzbogacenie jej nowymi, aktualnymi okazami.

*

W Bambergu, gdzie E. T. A. Hoffmann był kapelmistrzem orkiestrowym w latach 1808—1813, odbył się niedawno festiwal muzyczny ku jego czci. Grano na nim między innymi fragmenty z opery romantycznej Hoffmanna

opartej na tekście Fouqué—„Undine" którą jak wiadomo wysoko cenił C. M. Weber,—oraz kilka dzieł symfonicznych. Zawiązało się też równocześnie towarzystwo im. E. T. A. Hoffmanna, które postawiło sobie za cel zaznajomienie publiczności z najlepszymi dziełami tego literata-muzyka.

*

W miasteczku Boppard, gdzie długi czas mieszkał Engelbert Humperdinck, zorganizowano ostatnio wystawę, poświęconą temu kompozytorowi. Wśród wielu rękopisów, umieszczonych na niej—widać manuskrypt „Jasia i Małgosi", która to opera rozsławiła imię Humperdincka i była już grana, od czasu premiery (w 1893 r.) — 11 tys. razy.

*

Nieznaną dotąd symfonię J. Haydna odkrył Dr. Gall w bibliotece uniwersyteckiej w Edynburgu. Znalezienie w Anglii symfonii mistrza jest zrozumiałe, gdyż Haydn jak wiadomo dwukrotnie jeździł na dłuższy czas do Anglii.

Symfonia ta powiększa szereg niedawno odkrytych utworów kompozytorów niemieckich. Znaleziono bowiem ostatnio, prócz Te Deum Nicolaiego (autora „Wesołych Kumoszek z Windsoru") — kilka utworów wokalnych Händla, 4 zagubione symfonie Mahlera, fragment z kwartetu Schuberta oraz 2 sonaty klawesynowe F. E. Bacha. Wydania tych ostatnich podjęła się firma Schott, dla uczczenia 150-letniej rocznicy śmierci kompozytora (14.XII. 1788 r.).

PALESTYNA

W Tel Awiwie zorganizowano trupę operową, która będzie grała w języku hebrajskim. Dyrekcja zapowiada, prócz normalnego repertuaru operowego — także szereg oper kompozytorów żydowskich.

STANY ZJEDNOCZONE

Z okazji 20-lecia istnienia festiwali muzyki kameralnej w Berkshire, zainicjowanych przez Elisabeth Coolidge „czarodziejkę, matkę - chrzestną muzyki kameralnej", jak czytamy na portrecie jej, ozdobionym wawrzynem — została wydana książeczka jubileuszowa, zawierająca programy koncertów, od powstania festiwali do roku obecnego. Przeglądając je widzimy ciekawy rys upodobań muzycznych amerykańskich. Najwięcej grywano na festiwalach tych — Brahmsa (20 utworów na 200 ogółem wykonanych), po nim idą w równych ilościach Bach i Beethoven (po 14 kompozycji), następne miejsca zajmują Schubert i Mozart (po 6 utworów), Haydn (3 kompozycje). Ze współczesnych kompozytorów pierwsze miejsce zajmują: Bridge (5 komp.), Ravel i Sowerby (po 4 komp.), Debussy, d'Indy, Reger, Malipiero, Clarke (po 3). Na pierwszym festiwalu w Berkshire wykonano kwartet Tadeusza Jareckiego, który też otrzymał nagrodę kompozytorską na r. 1918. Kwartet ten, był ostatnio wykonany w Poznaniu w czasie Tygodnia Muzyki Polskiej.

*

W Nowym Yorku zmarł Leopold Godowski, znany pianista-wirtuoz, piastujący przez szereg lat godność profesora w wiedeńskiej Meisterschule (po Busonim). Znany był także ze swoich 50 studiów, na temat etiud chopinowskich, z których zresztą nie wszystkie były szczęśliwie pomyślane, gdyż łączyły równocześnie elementy różnych etiud.

SZWAJCARIA

W listopadzie minęła 20-letnia rocznica istnienia orkiestry romandzkiej w Genewie, największej stałej orkiestry

szwajcarskiej, liczącej 84 członków. Prowadzi ją Ernest Ansermet.

*

Koło J. S. Bacha w Genewie, które obchodzić będzie w 1939 r. — 10-lecie swego istnienia, da w II-giej połowie lutego i na początku marca — 3 wielkie koncerty, z udziałem organisty Marcela Dupré i Wandy Landowskiej.

*

Studio radiowe w Zurychu wystąpiło w tym roku z nader pożyteczną inicjatywą — powierzając cykl koncertów symfonicznych młodym dyrygentom szwajcarskim i dając im okazję w ten sposób do spróbowania swych sił.

SZWECJA

Przygotowuje się do druku nader ciekawa publikacja, 558-miu melodii ludowych lapońskich. Zbiór ten jest owocem poszukiwań etnografa-amatora, naczelnika szwedzkiej stacji kolejowej, Karl Tiréna, który poświęcił całe życie badaniom nad muzyką Laponii. Część melodii zebranych przez Tiréna pochodzi z okolicy Härjedalen, przylegającej do granic północnej Szwecji. Są w nich melodie o charakterze magiczno-religijnym i fragmenty starożytnej epopei „chóry niedźwiedzi".

WĘGRY

W Budapeszcie, wystawiono na scenie opery królewskiej, w formie misterium — oratorium „Chrystus", jedno z trzech jakie Liszt napisał.

Z. S. R. R.

Sowieccy muzycy pracowicie przygotowują się do wszelkich konkursów, to też nic dziwnego, że często zdobywają na nich pierwsze nagrody. Obecnie, prawdopodobnie dla wybrania kandydatów na konkurs Ysay'a, mający się odbyć w 1940-tym roku — urządzono w Moskwie konkurs, na którym Jury z 150 młodych kapelmistrzów wybrało 47 kandydatów. Pierwsze nagrody otrzymali: Rachlin (Kijów), Meli Paszajew (Moskwa), Mrawinskij (Leningrad), Iwanow (Moskwa) i Kawerman (Rostow).

*

Dla uczczenia 125-tej rocznicy urodzin Michała Lermontowa (1814) — kompozytorzy sowieccy piszą szereg dzieł, do których natchnienie czerpią z utworów tego poety.

Wydawca: TOWARZYSTWO WYDAWNICZE MUZYKI POLSKIEJ

Redaktor: KONSTANTY REGAMEY

Zakł. Druk. F. Wyszyński i S-ka Warszawa, Warecka 15